Л. Р. ВАРШАВСКИЙ

СОВРЕМЕННАЯ ГРАВЮРА В РОССИИ

МОСКВА
1923

ИЗ КНИГ
В.И.АРХАРОВА

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ocherkipoistorii00vars

Л. Р. Варшавский.

Очерки по истории современной гравюры в России.

(КСИЛОГРАФИЯ И ЛИНОГРАВЮРА).

МОСКВА.
1923 г.

„Главлит“ № 3859 Тираж 1.000.

Типография Центросоюза, Москва, Денисовский пер., д. 30.

Посвящаю моей матери Розалии Михайловне Варшавской — человеку большой души.

Автор.

Автор выражает благодарность живописцам-граверам, предоставившим ему свои оригинальные гравюры (в досках и оттисках) для воспроизведения в печати.

СОВРЕМЕННАЯ ГРАВЮРА
и
КНИГА.

I.

Настоящая эпоха является одной из интереснейших в развитии русской гравюры. Определенно можно сказать, что никогда еще гравюра не занимала такого обширного места в истории русского изобразительного творчества и не привлекала к себе такого огромного интереса, как в данный момент.

Гравюра—не только преломила в себе как в фокусе все достижения современной живописной культуры, но и положила прочное основание своеобразному и новому *искусству книги*.

Страницы художественной критики последних годов все чаще посвящаются гравюре, ее истории, успехам и тем представителям этой замечательной области графических искусств, живописцам-граверам, которые сейчас и создают подлинный „ренессанс" русской гравюры. И как первое завоевание современной гравюры мы приветствуем ее достижения в сфере самой культуры новой книги. Книга—ее внешность, убранство, иллюстрации текста, тесно связаны с искусством гравюры.

Своими произведениями живописец-гравер уже дополняет современную книгу. Он придает ей не только внешний эстетический блеск, но и определенную форму и идею. Мало того, гравер подчас дополняет и даже развивает мысль автора. Имя гравера уже ставится на ряду с именем автора книги и современный эстет, искусствовед и читатель видят в книге отражение подлинного художественного произведения. То, о чем мечтал в свое время Джон Рескин и проводили в своем искусстве

Россети и Морис, работая в области книжного украшения и иллюстрации, замечательно восполнено ныне нашими художниками-граверами. Мы уже начали привыкать к изящным изданиям, и в каждой вновь вышедшей книге встречаем „идейную“ обложку, заставки, концовки с безупречными формами, строгими линиями и классически развитой орнаментикой, которые с текстом книги составляют одно гармоническое целое.

Книга для современного гравера это — новая сфера, где находит свое выражение свободная творческая мысль художника, облеченная в эстетическую форму. Здесь в области построения и композиции самого рисунка, гравер, связанный полем листа, дал целый ряд новых возможностей для дальнейших завоеваний графических искусств. И не только одна иллюстрация текста, а каждая черточка, линия, точка, проведенная по оси листа, имеет свое определенное эстетическое значение.

Это послужило отчасти и основой к созданию особого искусства „книжного знака“ развитию которого способствовали целые группы различных направлений художников-граверов. „Книжный знак“ явился таким образом квинт-эссенцией графического искусства, где художник-гравер дает не только внешнюю виртуозность графической техники, но и в отдельных буквах выражает содержание книги, и перерабатывая ее в глубинах искусства, дает яркий штрих, а нередко и целую картину, дополняя общую гармонию литературы и искусства.

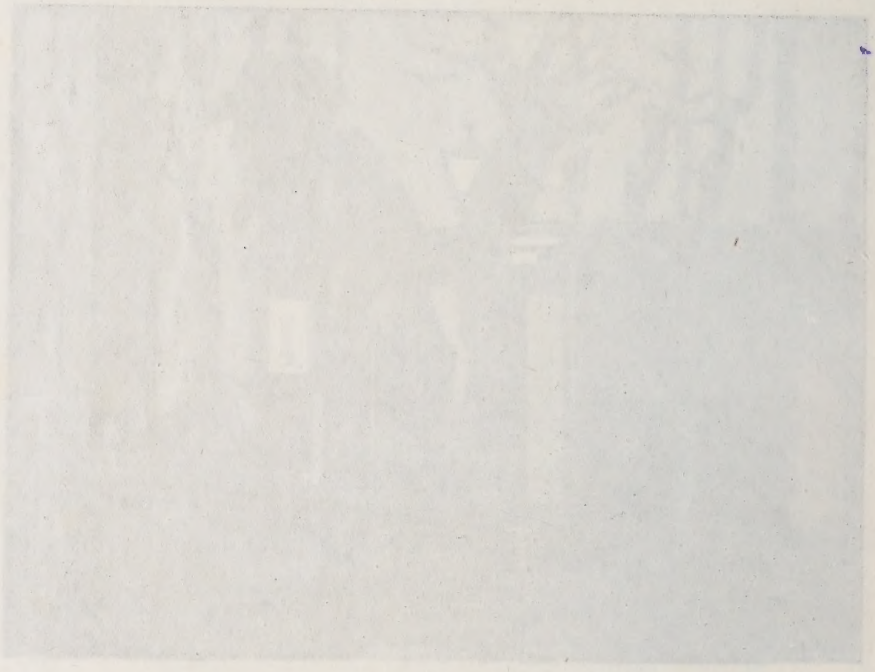
Нам представляется вполне уместным причислить к культуре книги эти „ex libris'ы“—характерные книжные знаки, графические марки, обозначающие владельца книги; в большинстве случаев эти марки являются прекрасным эстетическим дополнением к общему облику книги. „Ex-libris'ы“, заключающие в себе символический или эмблематический рисунок, часто отражают в себе особенности и характерные штрихи душевного, внутреннего облика того или иного библиофила.

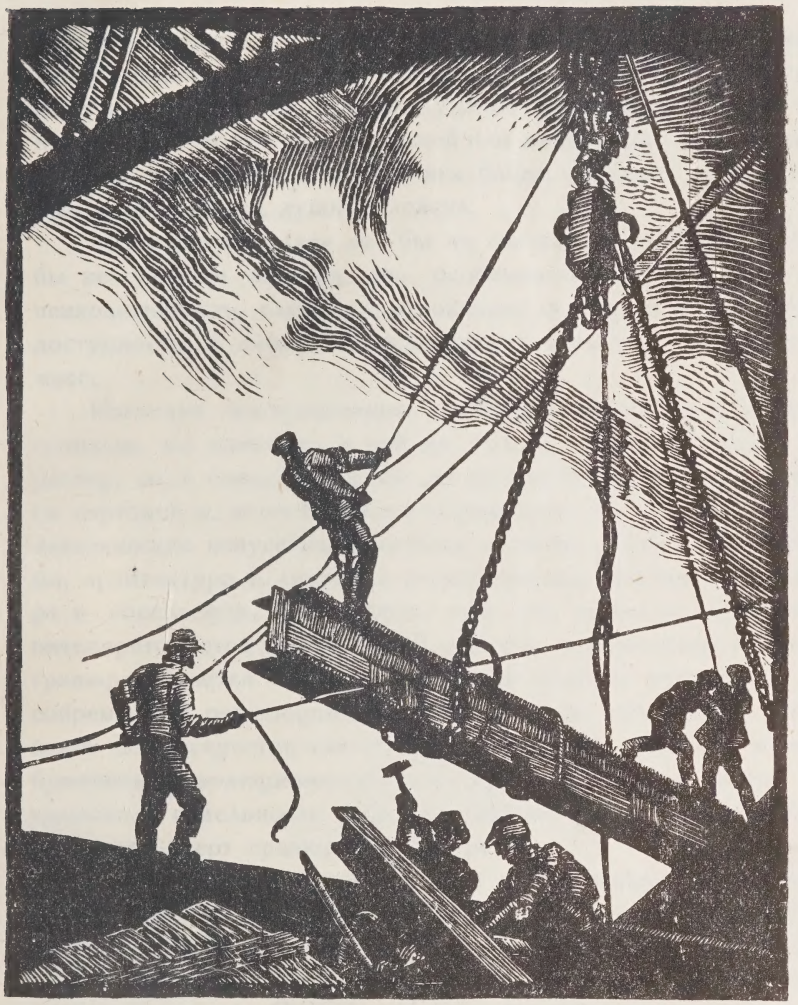
С. Колесников.

В Монголии.
(Гравюра на линолеуме).

В. Фалилеев.

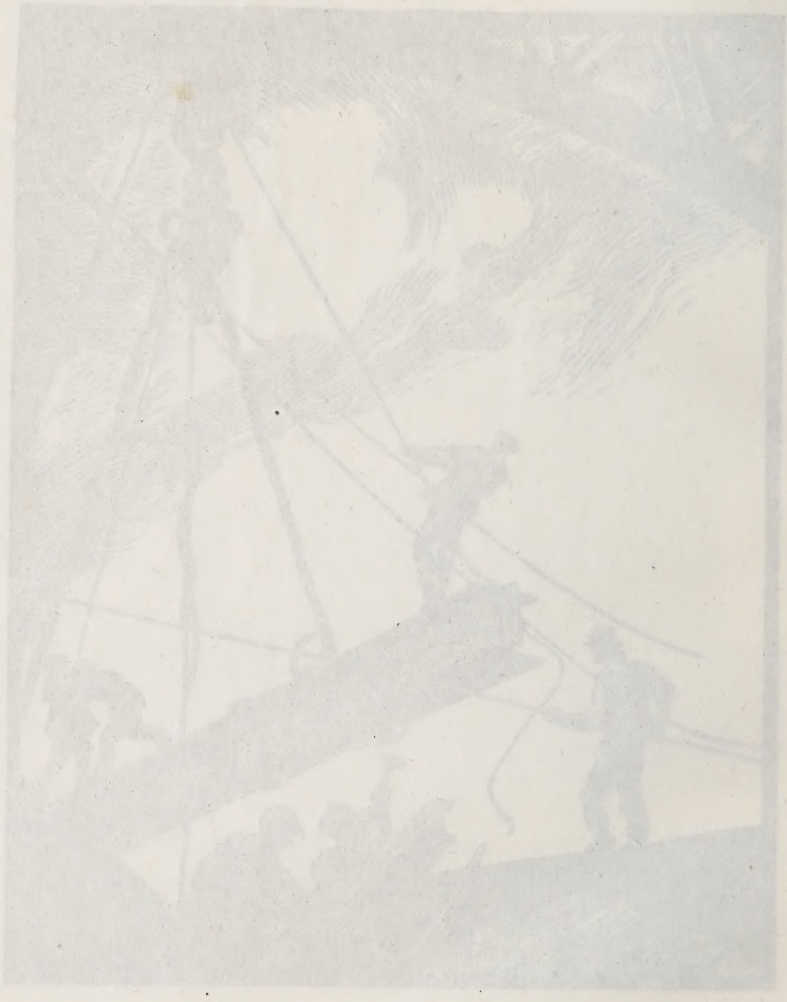
Вечер.
(Гравюра на линолеуме).





А. Якимченко.

Постройка моста.
(Гравюра на линолеуме).



В отдельном случае это—прекрасные, поражающие своей виртуозностью графические композиции, где пейзаж, натюрморт или какая-нибудь сценка удачно сочетаются в своей орнаментике с лозунгами, фамилией или инициалами. Гравер здесь с чисто психологической стороны ближе подходит к характерным особенностям души человека.

Нашу предпосылку мы бы не считали исчерпанной, если-бы не указали еще на две особенности гравюры: это—ее психологичность, глубину в отношении душевных восприятий и доступность в смысле популяризации этого исскуства среди масс.

Исследуя поступательное движение современной русской гравюры, мы замечаем в ней не только иллюстративный характер, но и самодовлеющий „an und für sich" когда она является картиной и эклектически воспринимает все то, чем богаты пластические искусства. Живопись с своим рисунком и красками, архитектура в линиях и геометрических формах, скульптура в горельефах, барельефах,—все это целиком технически интерпретируется гравюрой. В аспекте пластических искусств гравюра является особенно привлекательной и немудрено, что современный революционный быт все чаще отражается в гравюре. Это искусство как-то ближе и глубже подходит к отображению революционного быта. Да и не только быта, а и каждого в отдельности лица. Достаточно указать на всю силу и тонкость черт гравюрного портрета!

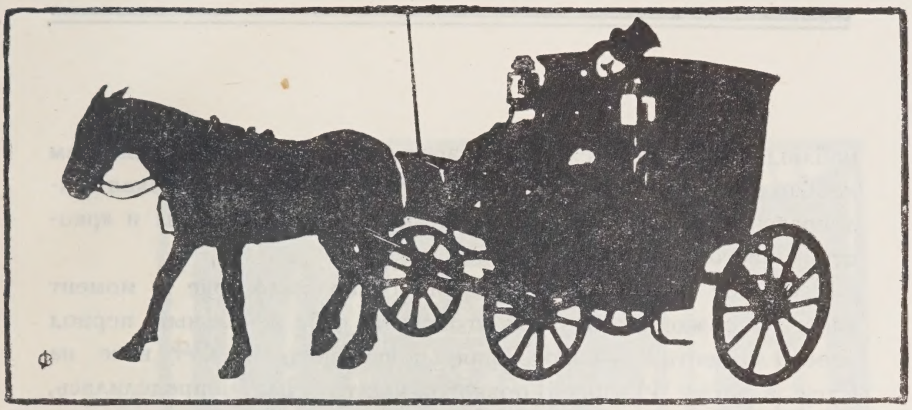
Тонкий психолог, искусствовед всегда найдет в созданиях гравера эту особенность. В oeuvr'ax гравера нет той „телесности", которая является характерной в области пластики в скульптуре и живописи, мы бы сказали, что здесь нет *мышц* современной натуры. Сухая игла и резец, дающие своеобразную ритмичность и музыку линий, больше всего отражают *нервы* натуры, представляя возможность зрителю *интроспективно*

взглянуть на современную натуру. В тонких штрихах, композиции линий, гравер улавливает здесь все те особенности, какие трудно передаваемы в мраморе, холсте или камне. Эта „психологичность“ гравюры ставит ее впереди всех видов изобразительного творчества. Вместе с тем способ репродуцирования, увеличения оттисков гравюр до желаемого количества, дает возможность массе лучше воспринимать это искусство и не только знакомиться с шедеврами нашего живописного и рисовального творчества, но и развивать свои эстетические вкусы, направляя их по определенному руслу художественных запросов и стремлений. И все это мыслится нам, как определенные характерные черты нашей живописной культуры, той культуры, которая и принесла с собой не только расцвет гравюры, но и внесла в нее те эстетические достижения, какие мы наблюдаем в ряде увражей наших живописцев-граверов.

Но что особенно должно быть отмечено современным искуствоведом это приближение искусства гравюры к книге.

Между гравюрой и книгой перекинут мосток, по которому и пойдут наши мастера к будущему действительному Grand art'у книги.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ.



II.

Из всех видов гравюры, в настоящий момент в России достигли особенных результатов ксилография (гравюра на дереве) и линогравюра (гравюра на линолеуме). Эти два вида граверного искусства достаточно выявили себя, заслужив не только наше внимание, но и европейское. Ксилографии, зарождению и расцвету ее, линогравюре, особенностям этого вида гравюры и живописцам-граверам, давшим толчек к возрождению современной русской гравюры, мы и посвящаем наш очерк.

Этапы развития ксилографии в России еще ждут своего искусствоведа. Мы до сих пор не имеем еще подробного исследования определенных интересных моментов (и главным обр. XIX в.) в развитии этой ветви графических искусств (если не считать некоторых заметок и журнальных статей). И теперь, когда мы

наблюдаем действительное возрождение этого искусства, нам необходимо вспомнить те этапы, которые прошла русская ксилография, прежде чем она достигла колоссальной силы и яркости в настоящую эпоху.

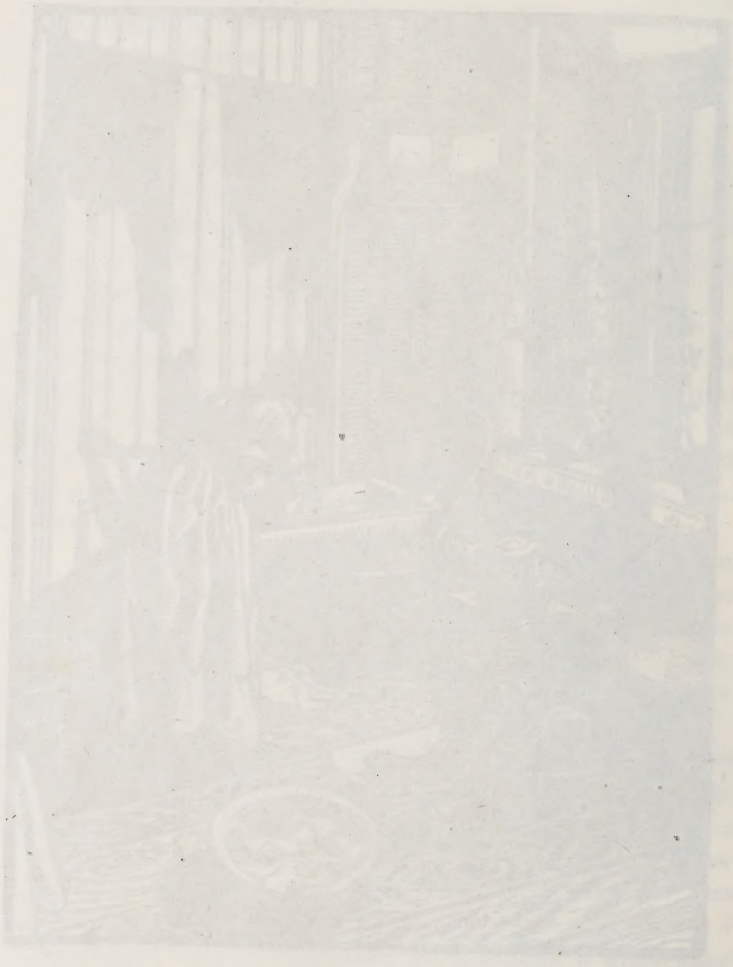
Судьбе русской ксилографии угодно было еще в момент своего зарождения на Руси уготовить себе печальный период своего развития. Ксилография, появившись в XVI веке на Руси, в эпоху Иоанна Грозного, как-то сразу определилась, как прикладное искусство, всецело отдавшее себя на служение церкви. В то время как на Западе ксилография достигла блестящих результатов и выдвинула такие имена как Ганс Гольбейн, Альбрехт Дюрер, Уго-да-Карпи, давших целый ряд классических произведений, в далеко отставшей от западной культуры России, только спустя несколько десятилетий, начали робко проглядывать первые побеги этой ветви граверного искусства.

Да и то находясь все время под ферулой церкви, иллюстрируя духовные книги, граверы были далеки от технических усовершенствований Запада, так как им запрещено было обращаться к „заморским" граверам и „листы, напечатанные немцами еретиками, приказано отбирать их бесценно и истреблять".

Этот первый период в истории русской ксилографии наложил определенный отпечаток на ее дальнейшее развитие. XVI и XVII века в русской ксилографии дают нам ряд мало развитых образцов гравюры, отражающих византийско-русскую живопись, хотя В. В. Стасов и находит некоторое западное влияние в русской гравюре этого времени. Но эта „изоляция" Руси от западной цивилизации и медленное развитие в дальнейшем живописной культуры в России, все же привели к тому, что период от XVI до I-ой половины XIX столетия в истории русской ксилографии не может абсолютно

И. Соколов.

Уголок комнаты.
(Гравюра на линолеуме).



А. Усачев. Обложка к серии „Старая Москва“.
(Гравюра на дереве).

ничем быть отмеченным. По определению одного из лучших исследователей нашей гравюры Д. А. Ровинского „В продолжение 250 лет своего существования гравирование на дереве в России не сделало видимых успехов ни в художественном, ни в технических отношениях. За все это время у нас не было ни одного замечательного художника, ни одного действительно художественного произведения. При учреждении Академии Наук и Художеств гравюра на дереве была оставлена за штатом. Новых деревянных досок в этом учреждении не резали, а заставки резались при типографиях особым резчиком-мастером, который вырезал и пунсоны для типографских букв".

Второй период в истории русской ксилографии был более счастливым, чем первый. Успехи западной гравюры в техническом и художественном отношениях не могли не получить свое отражение в России. Иллюстрированные французские и английские журналы, где нашла свое место деревянная гравюра, получили свое распространение и в России, где новая манера гравирования стала быстро восприниматься. Русские книги и журналы 40-х годов начали строиться в своей художественной части по типу известных французких журналов „Magasin Pittoresque" и английск. „Penny Magasine".

Английские и французские клише проникают в известные в то время русские журналы „Живописное Обозрение", „Детское чтение" и „Художественную газету" Кукольника. Русский гравер ближе подходит и к самой культуре книги, и в это время, в эпоху эстетических традиций 40-х годов, писатель, выпуская в свет свою книгу уже обращает свое внимание на графическое украшение ее. И вполне справедливо указывает В. А. Верещагин в своей книге „Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий" на ту эстетическую остроту гравюры этого времени и на те достоинства русской иллюстрированной книги, какие мы наблюдаем, изучая эту эпоху. Имена Е. Бер-

нардского, К. Клодта, Дерикера, Неттельгорста, Грейма, Линка, Маслова *), являются теми, которые образовали историю гравюры этого периода, до возникновения так называемой „тоновой гравюры".

Как „тоновая гравюра", так и, описанная нами, гравюра 40-х годов достигли больших успехов, благодаря той своеобразной революции, какая была проделана английским гравером Томасом Бёвиком в технике деревянной гравюры. Не будь этого явления мы, несомненно, не могли бы достаточно оценить успехи мировой ксилографии начала XIX века.

До Бёвика гравировали на доске, выпиленной продольно слою дерева; это было крайне неудобно, так как нож испытывал сопротивление, идя поперек слоя, и к тому же награвированные линии и штрихи держались непрочно. Бёвик изменил направление гравирования и начал работать на доске, вырезанной поперек древесного ствола. Такая поверхность позволяет граверу вполне свободно распоряжаться линиями и гравировать их в различном направлении. Нож был заменен более тонким, граббштихелем. Грушевое дерево заменилось пальмовым, как более устойчивым и доступным граббштихелю.

---

*) Из гравюр, появившихся в период этого времени в русских иллюстрированных изданиях заслуживают внимания:

„Наши списанные с натуры русскими". Спб. 1841 г. (гравюры на дереве Г. Дерикера, по рис. В. Тима).

„Сто рисунков из соч. Н. В. Гоголя „Мертвые Души". Спб. 1846 г. (гравюры на дереве Е. Бернардского, по рис. А. Агина).

„Типы современных нравов". Спб. 1845 г. (гравюры на дереве Неттельгорста, К. Клодта, Г. Линка, Маслова).

„Листок для светских людей" (гравюры Г. Линка по рис. В. Тима).

„Сенсации г-жи Курдюковой" (гравюры Г. Линка по рис. В. Тима).

„Тарантас" В. А. Сологуба (гравюры К. Клодта и Е. Бернардского по рис. Гагарина (?) и Агина).

Н. Купреянов.

Пейзаж.
(Гравюра на дереве).

Такое, сравнительно небольшое, усовершенствование совершенно изменило гравюру и направило ее по новому пути. Гравюра из типично линейной формы переходит к свободной композиции линий, к пятнам, к разрешению контрастов черного и белого, к игре полутонов, гравюра разрешает задачи „тона", т. е. живописные.

В России это успешно было воспринято в 60-х годах Л. А. Серяковым, и в 80-х годах В. В. Матэ. Но работы Матэ протекали в момент упадка ксилографии, когда гравюра была снова низведена на степень прикладничества. И наши почтенные исследователи русского искусства (В. Я. Адарюков, проф. Н. И. Романов) об'ясняют это явление упадка гравюры успехами фотографии, которая сделала ненужной трудную работу гравирования портретов и картин.

Разумеется, если с таким определением подходить к об'яснению этого явления, то несомненно, техника гравюры должна сокращаться в своих завоеваниях, по мере успехов фотографических способов репродуцирования. Но гравюра совершенно самостоятельное искусство, как и другие виды изобразительного творчества и прикладнический характер ее, как мы замечаем в последнее время, не поглощает окончательно ее целиком.

Свободное искусство русской гравюры было забито академической рутиной в конце XIX и нач. XX веков, и это в то время, когда на Западе уже произвела переворот четкая японская гравюра и появились работы Валлотона и Лепера, разрешавших новые живописные задачи. Эти задачи были восприняты молодыми русскими граверами, которые свободно, только для выражения своей творческой мысли и разрешения новых задач гравюрного искусства, подняли его на должную высоту. Установилась определенная гибкость этого искусства, далекая от прикладничества, от иллюстрации, к искусству самодовлеющему,

к картине; перед гравюрой открылись новые пути и новые задачи, которые частью уже разрешены. Ксилография вступила в лучший период своего развития. Именами современных ксилографов будущий историк гравюры украсит страницы, которые будут повествовать о расцвете русской гравюры начала XX века.

СОВРЕМЕННАЯ КСИЛОГРАФИЯ

и

ЛИНОГРАВЮРА.

III.

Каковы же успехи современной ксилографии и линогравюры? Как мы указали, гравюра сроднилась с культурою книги. Это, конечно, нам мыслится не только в технических достижениях, но и в отношении идеологическом. Тематически художник-гравер разрешает здесь те же задачи, какие и автор в своей книге. Здесь гравер не только мастер резца, но и художник своего века—„le peintre de siècle".

Произведения Пушкина иллюстрируются им не только внешне, художник здесь не „шикарит", пятнами, линиями, а старается глубже воспринять идеологию той эпохи, какую изображает и передать в своих oeuvr'ах „дух времени". Век русских маркизов, 30-ые годы с расцветом сентиментальных романов и наряду с этим крепостничества, пейзаж с подстриженными „версальскими" садами, костюм—все это достаточно глубоко постигается современным гравером. Иллюстрируя Гоголя, современный гравер уже не подходит к произведениям писателя с внешней, анекдотической и бытовой стороны, как мы видим это в гравюрах Бернардского, по рисункам Агина, а старается интроспективно взглянуть на персонажей Гоголя, представить во всем своем свете внутренний облик героев и отразить в гравюре самую идею писателя. И в этом огромная заслуга современной гравюры-иллюстрации. Не без влияния, конечно, здесь и современная критическая литература и последние живописные достижения, эстетизм „Мира Искусства" и дальнейшие тенденции в исканиях наших мастеров. Различные

литературные и живописные направления последнего времени, импрессионизм, дающий музыкальную гармонию впечатлений, футуризм с его распылением материально „синтезированной красоты“ и разложением телесного мира на элементы, экспрессионизм, выдвигающий остроту настоящего момента, все это в определенной степени отразилось в современной гравюре. Но современный живописец — гравер, иллюстрируя какую-нибудь книгу, старается отобразить определенную идею не только в иллюстрациях к самому литературному произведению, но и в книге, как таковой, в книжном знаке, заставках, концовках, обложке и даже переплете! Быт революции с ее динамикой окружающей жизни, современный город, деревня, с огромной экспрессией отражаются в технике наших граверов. И нужно признать, что в гравюре наша эпоха гораздо раньше и сильнее отображена, чем в других видах изобразительного творчества

Большим художественным явлением нашей эпохи все же может быть отмечено искание цвета, фактуры и постижение самого материала. Французские импрессионисты, первые, под влиянием японского искусства, определили это основание. На смену рассказа в картине явились краски, работы художников в области искания колорита и в особенности фактуры; и в последнее время, даже в скульптуре мы уже видим участие живописи, такое же достижение красок и материала, которое проглядывает в известной скульптуре, из комбинированного материала, Макса Клингера и деревянной скульптуре Коненкова.

Колорит явился той базой, на которой строилось современное изобразительное искусство. Искание колорита несомненно проникло и в современную гравюру. Тоновая гравюра Серякова уже казалась слишком бледной и не давала того максимума живописных достижений, какие необходимо было видеть в настоящей гравюре. Валлотон и Лепер открывали новые перспективы.

И. Соколов.

Сбор картофеля.
(Гравюра на линолеуме).

Н. Купреянов.

Портрет.
(Гравюра на дереве).

И тоновая гравюра уже переходит в действительно *колоритную* гравюру. И если современная молодая линогравюра дает поразительную игру контраста черных и белых пятен и разрешает принципы импрессионизма в гравюре, то ксилография уже чисто технически подходит к блестящему разрешению живописных задач. В то время, как Серяковская гравюра разрешала самый тон игрой белых линий на черном поле, то современная ксилография дает колористические пятна и линии на белом фоне игрою черных штрихов. Расцвет колорита, таким образом, коснулся и ксилографии. Современная ксилография приблизилась к живописным достижениям нашей эпохи. В однотонной гравюре на дереве мы замечаем эту игру колорита, и даже зрительные ощущения подсказывают нам характерные краски различных цветов, настолько сильна передача теней, штрихов, полутонов.

Особняком от однотонной гравюры на дереве стоит цветная ксилография—Camaïeu *) и цветная гравюра на линолеуме.

---

*) „Camaïeu" происходит от слова camée—рельефно гравированный камень с разноцветными слоями. Этот способ печатания разноцветными тонами возник еще в 1506 году. Техника цветной ксилографии впервые была применена гравером Negker'ом в 1512 году. Уго—да—Карпи в 1516 г. перед сенатом в Венеции отстаивает свое право на это изобретение и определяет это изобретение следующими словами: „modo nuovo di stampere chiaro et scuro, cosa nuova et mai piu non fatta".

В Италии этот способ и получил название „chiaroscuro". Из замечательных итальянских ксилографов можно отметить еще Андреа Андреани, XVI и XVII в., Николо Болдрини XVI в., Антонио Мариа Занетти (XVII—XVIII в.).

В конце XIX столетия в Европе возрождается цветная ксилография, бывшая до этого времени в состоянии упадка. Под влиянием японской гравюры цветная ксилография снова оживает в Европе и дает целый ряд блестящих имен: Никольсона, Флетшера и Ли в Англии; Экмана, Беренса Геру, в Германии: Огюста Лепэра во Франции и Орлика в Праге.

Здесь задачи колорита разрешаются гравером игрою различных красок, которые достигают особенного блеска и красоты. Все богатство красок природы гравером здесь синтезируется, дает определенный лаконизм гармонии, где при наличии нескольких тонов им разрешаются задачи колорита. Каждая доска в данном случае предполагается для какого-нибудь одного тона, и в той части композиции, которая должна быть окрашена определенной краской; другие части композиции вырезаются на других досках и закрашиваются соответственным тоном. При накладывании досок одна на другую получается новый тон, и так работа гравера продолжается далее, до получения желаемого результата. Искусство цветной ксилографии в России достигло особенного успеха. Самые сложные эффекты колористических пятен достигают в этих гравюрах колоссальной интенсивности в передаче богатейших красок природы.

Трудное искусство цветной ксилографии насчитывает в своих рядах немного имен, но имен ярких и заслуживающих особенного внимания, граверов, давших в своих произведениях тот синтез технических и живописных достижений, которые обеспечили современной гравюре, расцвет и видное место в ряду изобразительных искусств.

ФАЛИЛЕЕВ.

IV.

Развитие цветной ксилографии в России в настоящее время обязано работам В. Д. Фалилеева, А. П. Остроумовой-Лебедевой и И. Н. Павлова. Причем В. Д. Фалилеев является не только ксилографом, но и прекрасным офортистом и литографом.

Владеющий всеми видами офорта и цветной гравюры, необычайно разнообразный по своим творческим замыслам и техническим приемам, Фалилеев возглавляет собою современную русскую гравюру. В ряде его многочисленных цветных ксилографий и офортов проведены определенные мысли, которые и придают его работам своеобразную идейную красоту.

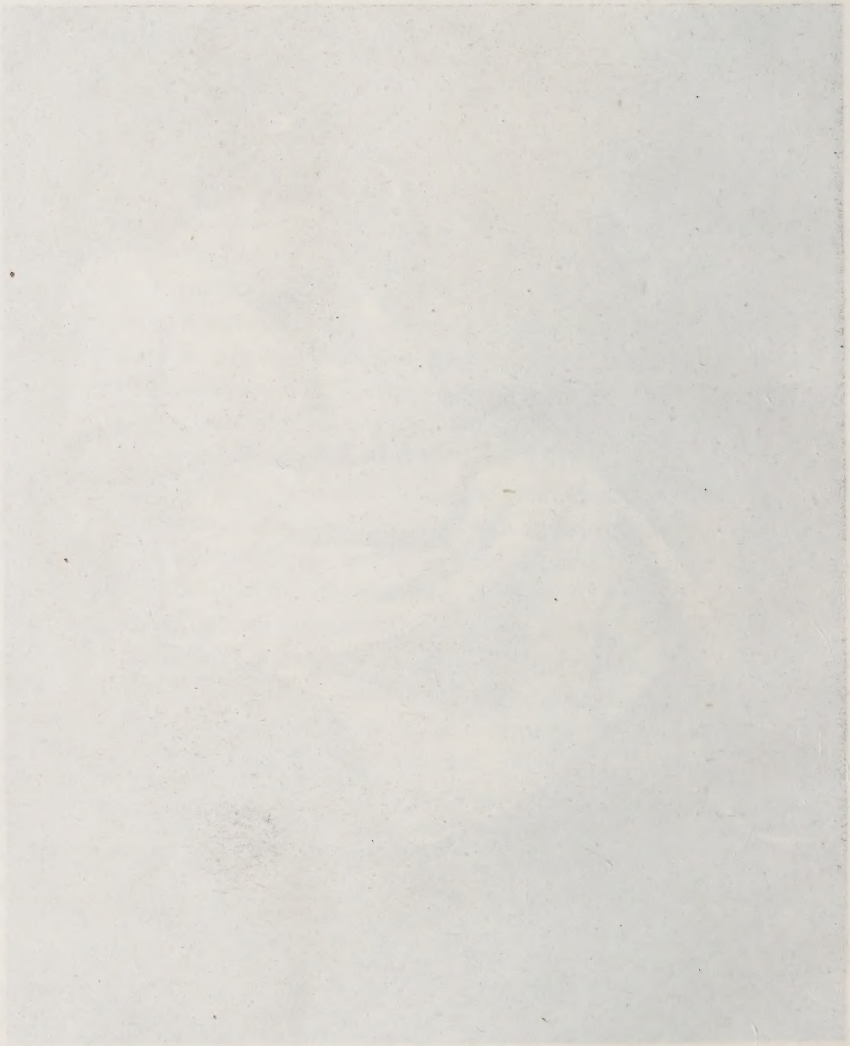
В произведениях художника, как в фокусе отразились и благородство линий Хокусаи, и философские мысли Клингера и романтика Уистлера. Упорное искание новых достижений в области офорта и цветной ксилографии, разрешение проблем графического искусства, служат в настоящее время лейт-мотивом творчества молодого художника. Еще в своей академической работе „Диана и Афина", воспроизводящей известные эскизы Веронеза в Эрмитаже, работе созданной под сильным влиянием старых итальянских граверов XVI века, Уго-да-Карпи и Андреа Андреани, чувствуется не только увлечение художника стилем „chiaroscuro", но и стремление его, чисто импрессионистическим путем, разрешить проблему графического искусства.

Это был тот период, по признанию самого художника, когда им завершалось ученичество в мастерских проф. Матэ и когда художник вступил на путь свободного искусства, свободных исканий, к выявлению своего творческого „я". И в стадию своего мастерства Фалилеев вступает с триумфом, показав в своей цветной гравюре „Чудо Св. Марка", с картины Тинторетто, действительное чудо графического искусства. Всего в четырех тонах, в гравюре на линолеуме, им была передана целая гамма красок классической картины Тинторетто. Вскоре художник увлекается древним эпосом и создает свои известные гравюры на линолеуме по „Энеиде" Виргилия. Но эпическое не надолго поселяется в творчестве художника и вскоре сменяется городскими современными мотивами, гравюрами посвященными Парижу, Риму и, в особенности ценимыми самим художником, гравюрами, в которых отражается жизнь широкой, богатой, полной романтическим настроением, Волги. Удачно взятые архитектурные мотивы парижского „Pont d'Arcol", Сорбонны, сменяются, родными художнику, видами Волги. Серия известных линогравюр под названием „Волга" („Возвращение на Шексну", „Барки", „Разлив", „Беляны") представляют собой чисто уистлерские пейзажи, где художник вполне разрешает принципы в отношении к цвету в графике. В этих работах художника чувствуется манера и форма письма европейских художников, а в красках — влияние японцев. В это же время живописец-гравер дает ряд, прекрасных по своей выразительности и игре полутонов, портретов, исполненных им в линогравюре.

В 1917 году художника вдохновляет постройка Казанского вокзала в Москве, и он создает на эту тему ряд цветных гравюр и офортов. Здесь-то именно и необходимо отметить ту характерную черту творчества художника, которая проявляется им в воспевании труда. Труд в гравюрах Фали-

В. Фалилеев.

Портрет жены художника.
(Гравюра на линолеуме).



В. Фаллеев.

На Капри.
(Гравюра на линолеуме).

В. Фалилеев. Петербург. (Из серии „Дожди“).
(Гравюра на линолеуме).

В. Фалилеев. В Венеции.
(Гравюра на линолеуме).

леева так же прекрасен, как и природа. Труд, человек и стихия—эти три элемента, об'единяются художником в строго величавую гармонию красоты. И чтобы ни изображал художник, будь ли это Пантеон, Ага Coeli, Париж, широкая Волга с ее берегами, Нева, русская деревня, художник всюду вводит идею красивой борьбы человека с природой, со стихией, идею величия труда человека по созданию машин и монументальных построек. Бурлаки, грузчики, рабочие доков, крестьяне, жницы, с их упорным трудом, вводятся художником, как определенные ноты к лейт-мотиву, в поэзию труда, проникшую почти во все произведения живописца-гравера.

За Фалиеевым упрочилась слава к тому же и культурного живописца-гравера. Художник работал не только в области достижения технических совершенств в гравюре, но и в деле изучения истории мировой гравюры. Заграничные командировки по окончании Академии Художеств, работа на Западе, изучение классической гравюры в подлинниках, в национальных библиотеках Парижа, Берлина, Рима, Милана не могли не оставить следа в эрудиции талантливого гравера. И как природа Италии, так и музеи одинаково действуют на впечатлительную душу художника.

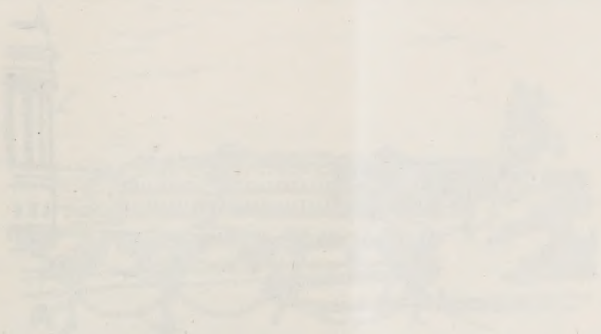
Капри вызывает целую бурю лирических переживаний в душе чуткого художника и вдохновляет его на создание ряда цветных гравюр в четыре тона, из которых особенно замечательна „Одиссей в плену". Галлерея Питти во Флоренции чарует его полотном Рафаэля „Портрет кардинала Ингирами" и Фалилеев передает в гравюре этот портрет, поражающий своей красотой, насыщенностью и необычайной нежностью тонов. Здесь талантливый автор доходит до экспрессии Уго-да-Карпи.

Последними законченными произведениями Фалилеева является серия офортов, „Дожди" и серия цветных гравюр на дереве, „Италия". Линии дождя дали художнику не только

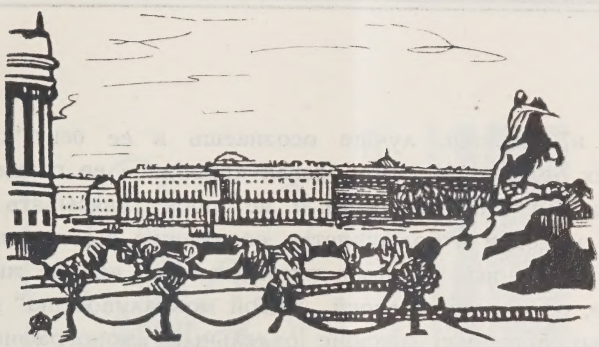
большой простор композиции, но и передали в гравюре своеобразную музыку дождя. Серия красочных двухтонных гравюр „Италия“ закончена художником совсем уж недавно. Эти гравюры являются воспоминаниями об Италии или вернее „творческими сновидениями“, по определению самого художника.

Среди пейзажей, руин и архитектурных строений Капри, Флоренции, Венеции, Сорренто, особенно обращает внимание своей симфонией красок, гравюра „Рабочий праздник в Marino Grando на Капри“. На фоне вечернего неба яркими красками выделяется блестящий фейерверк, а на берегу расположены разукрашенные лодки с рыбаками.

В настоящее время творчество художника-гравера находится на середине своего пути и, несомненно, в будущем, та ценная коллекция его работ, которая находится в Румянцевском музее, пополнится еще целым рядом эстампов и более совершенных, вытекающих из последних художественных и технических завоеваний талантливого живописца-гравера.



Остроумова-Лебедева



V.

Можно определенно сказать, что в последних достижениях русской цветной ксилографии соперничали два таланта—это В. Д. Фалилеев и А. П. Остроумова-Лебедева. Мы бы сказали, что в отношении техническом, несомненно, заслуги первого более велики, чем второй. А. П. Остроумова-Лебедева не имеет еще в своем распоряжении того количества красочных пятен, которыми располагает Фалилеев, но в смысле постижения самой души городской природы, у нее как то больше поэтического чутья. И если Фалилеев является в данном случае интерпретатором колористической итальянской живописной школы в гравюре, то творчество Остроумовой-Лебедевой все проникнуто голландско-фламандской школой. В произведениях ее много грусти, элегии, левитановской шири, которая воплощена не в романтических далях природы и деревенских мотивах, а в архитектурных строениях, узких каналах, барках, мостах, александрийских колоннах, набережных, доках с их лесом бесчисленных мачт. Ее краски не ярки, меланхолично-

бледны и, кажется, лучше осознаешь в ее oeuvr'ax грусть северных белых ночей. Городская природа в ее гравюрах живет сама для себя, художник и не любит связывать город с жизнью людей и в большинстве ее гравюр вы видите улицы города, брошенные людьми, пустынные, но все же живые, говорящие, поражающие своей „живой молчаливостью" и языком старинных построек, дающие отдельные „монографии" своих уголков.

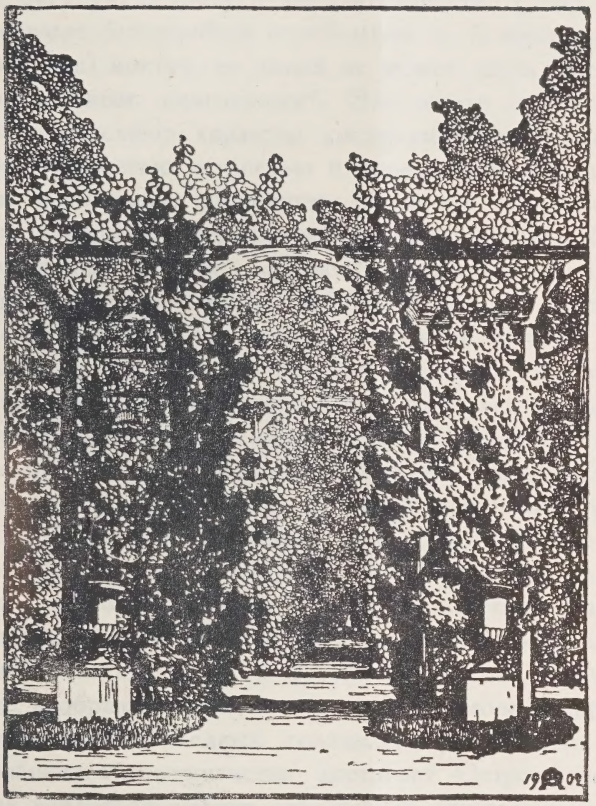
Вот почему ей ближе всего Петербург. Ему то, этой „Новой Голландии" она и посвящает ряд своих цветных и однотонных ксилографических листов. Ученица Матэ и Уистлера, она как-то умело восприняла технические основы в ксилографии первого и чарующие поэтические краски второго. Загадочные и манящие краски Уистлера, как будто подернутые какой-то облачной дымкой, перспектива, скрывающаяся в дали тумана, экспрессия, с которой были исполнены его работы, заметно повлияли на творчество Остроумовой-Лебедевой. И если присоединить к этому влияние Александра Бенуа с его идеализацией стиля ампир, архитектуры 30-х годов и его искусства в изображении быта среди обстановки этой эпохи, то мы представим себе ту сферу, в которой развивалось творчество мастера.

Но настоящим учителем ее, как пишет сама художница был Дюрер, который всегда волновал ее „необыкновенной красотой своей линии, какой-то особенной ее жизненностью, ее бегом, не говоря уже о всех остальных совершенствах его гравюр". Характерны мысли художницы о гравюре, которые приводит в своей теплой статье, посвященной творчеству гравера, проф. В. Я. Адарюков. *) „Я ценю в гравюре на дереве", пишет Остроумова-Лебедева, „*невероятную сжатость и крат-*

*) Проф. В. Я. Адарюков „Русские граверы". А. П. Остроумова-Лебедева („Печать и Революция" кн. 1. Москва 1922).

А. Остроумова-Лебедева.

Петербург (Набережная).
(Гравюра на дереве).

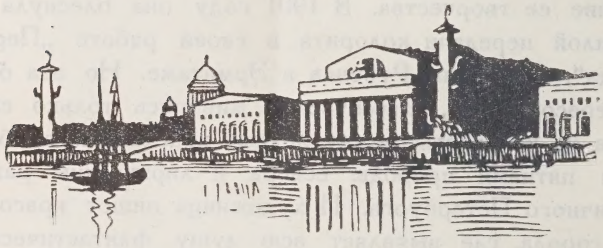


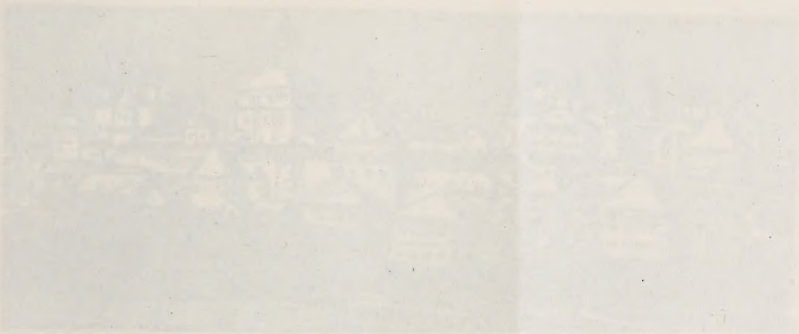
А. Остроумова-Лебедева. Беседка в Павловске.
(Гравюра на дереве).

кость выражения (курсив наш) ее немногословие, и благодаря этому сугубую остроту и выразительность. Ценю в деревянной гравюре *беспощадную определенность и четкость ее линий*, (курсив наш) контур ее линий не может быть расплывчатым, неопределенным, смягченным". Эти мысли как нельзя более точно определяют характер „остроумовских" гравюр. Невероятной сжатостью четкостью и определенностью, этим поэтическим лаконизмом, проникнуты почти все ее гравюры. Еще в момент ее первого выступления на выставке „Мира Искусства", в ее гравюрах „Весна", „Зáмок", определилось характерное направление ее творчества. В 1901 году она блеснула красками и силой передачи колорита в своей работе „Персей и Андромеда", с картины Рубенса в Эрмитаже. Но эта область мало интересовала ее, классическая живопись только сильнее указывала на контрасты между яркими красками юга и бледно-лиловыми пятнами природы севера и лирическим разливом меланхоличного Петербурга. И художница пишет красоты северного города, где выявляет всю душу, фантастического и скупого на улыбки Петербурга. Появляется ее „Адмиралтейство под снегом", „Горный Институт", „Летний Сад", „Сенатская площадь", где всего в двух тонах она разрешает гамму северных, мягких по своей музыкальной тональности, красок. И даже изображая виды Венеции, Остроумова придает им какой-то отпечаток бледных голландско-фламандских пейзажей. Но особенного совершенства достигает Остроумова-Лебедева в своих ксилографических однотонных миниатюрах, посвященных Амстердаму и Петербургу. Здесь лаконизм ее художественного выражения сочетается с необыкновенно поэтическим переживанием, дающим в своей массе своеобразный сборник „графических стихов в прозе".

(„Набережная", „Новая Голландия", „Биржа", „Сенатская площадь" и др.)

Музеи Парижа, Рима и наши русские—хранят коллекции ее работ. Большим событием в нашей художественной жизни явилась и монографическая выставка ее работ, устроенная Румянцевским музеем в 1916 году, которая достаточно ясно охарактеризовала роль и значение этой талантливой художницы в деле развития нашей гравюры на дереве.





Ив. Павлов.

VI.

С именем Ив. Павлова связана не одна эпоха, в истории русской гравюры на дереве. Та эпоха, которая обнимает собою период от 80-х годов, начала творческого пути нашего гравера, и до настоящего момента, момента расцвета гравюры, как самостоятельного и сильного элемента творчества. В той атмосфере эстетических традиций 40-х годов, которые были восприняты позднее в книжной иллюстрации, гравюра все же была на степени прикладного искусства, и нужны были большие завоевания в деле разрешения эстетических задач, чтобы поднять ее до уровня „высокого искусства".

Творческий путь Ивана Павлова и обнимает собою все эти этапы. Отличаясь большим трудолюбием и колоссальной любовью к искусству, Павлов бережно охранял традиции гравюры, как свободного искусства, дав еще в своих старых гравюрах, то своеобразие колорита и гармонию линий, которые так характерны в его заставках, концовках и виньетках.

Судьба Павлова была поставлена в такие условия, что тот талант, который теплился у него, не мог получить надлежащую дисциплину. Вместо Академии и Художественной школы Павлов развивался в условиях самостоятельной работы, „по заказу", различных изданий, вместо национальных европейских библиотек и музеев, где шлифовали свое развитие и расширяли свой кругозор в области графических искусств и живописной культуры его собратья по резцу, Павлову оставалось развиваться

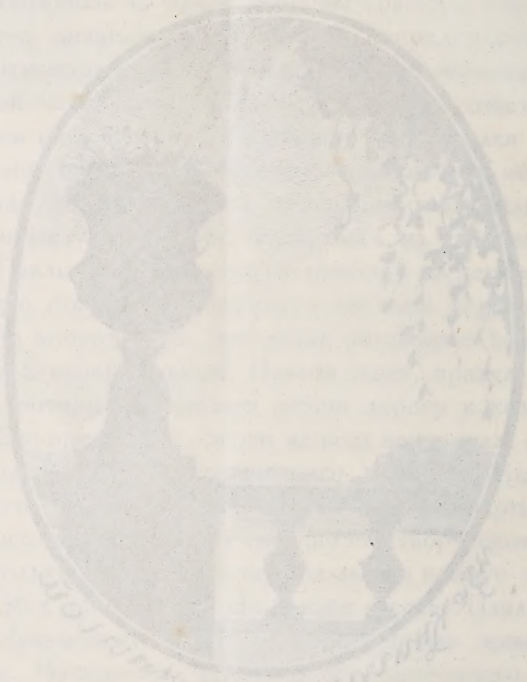
в условиях узко петербургской обстановки. Гравюрное искусство возглавлялось Матэ, а живописную культуру создавали передвижники. С одной стороны гравюра, как прикладное искусство, низведенное на степень репродуцирования произведений известных художников, в иллюстрированных журналах, с другой—идеология передвижников, в картинах которых разрешалась общественная тенденция, изображался эпос или забавный анекдот в духе Маковского, но отнюдь не самая живопись, так как задачи колорита передвижникам были чужды. Такая обстановка естественно отражалась на творчестве гравера. Но Ив. Павлов и тут вносит в гравюру на дереве некоторую свободную струю. Репродуцируя картины передвижников он рабски не копирует их, передавая различные тона картин художников в своей гравюре. Павлов ищет, правда, еще ощупью, тот путь, который открывает собою дорогу к колориту в гравюре.

Его премируют, почти на всех выставках, где только он ни появляется. Выставка печатного дела 1895 года, 1899 года, но все это—за удачно воспроизведенные картины художников, где все же к минимуму сведено его творческое „я". Это лишний раз только указывает на период застоя нашего граверного искусства 80-х и 90-х годов. Но близок рассвет. Павлов мечтает о нем.

Девяностые годы приносят новые живописные устремления. Начинается возрождение гравюрного искусства и для Павлова наступает второй период „московский". Он переезжает в Москву, и здесь с необычайным рвением принимается за работу, создавая целый ряд новых гравюр, но уже передающих силу свободных творческих порывов. Он популяризирует линогравюру, которую доводит до совершенства в том отношении, что ее почти уже нельзя отличить от гравюры на дереве.

Здесь же он и изобретает новый способ печатания акварельными красками, так назыв. „акватипии", которая способствует получению превосходных отпечатков, дающих пол-

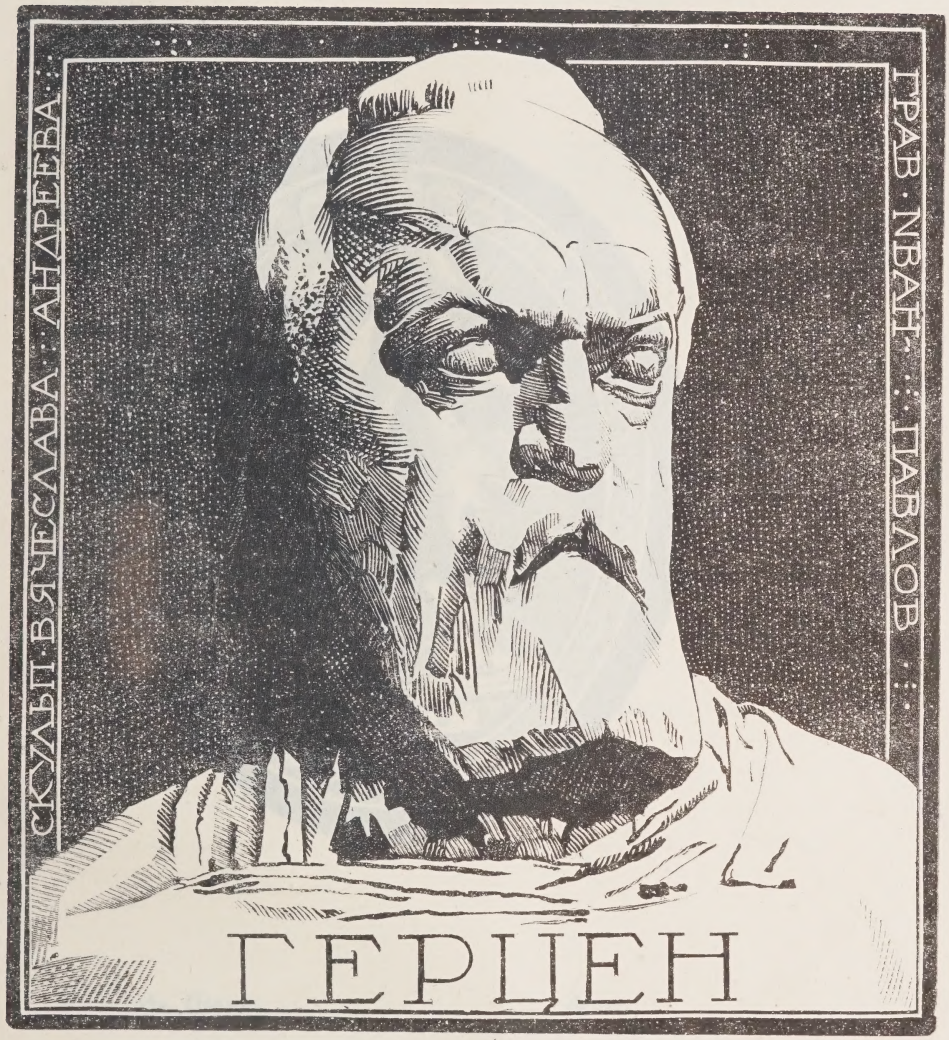
Ив. Павлов. Ex-Libris.
(Гравюра на дереве).



Ив. Павлов.

Уголок Новодевичьего монастыря.
(Гравюра на линолеуме).

Ив. Павлов. Из серии „Московские дворики“.

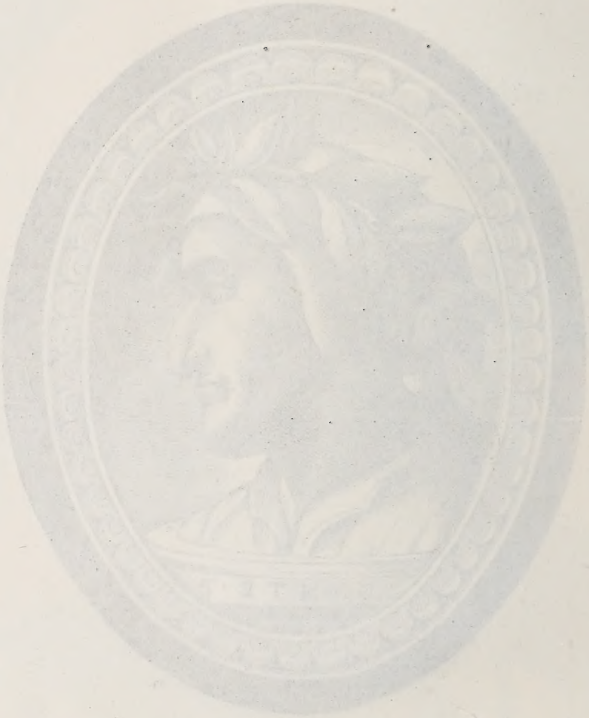


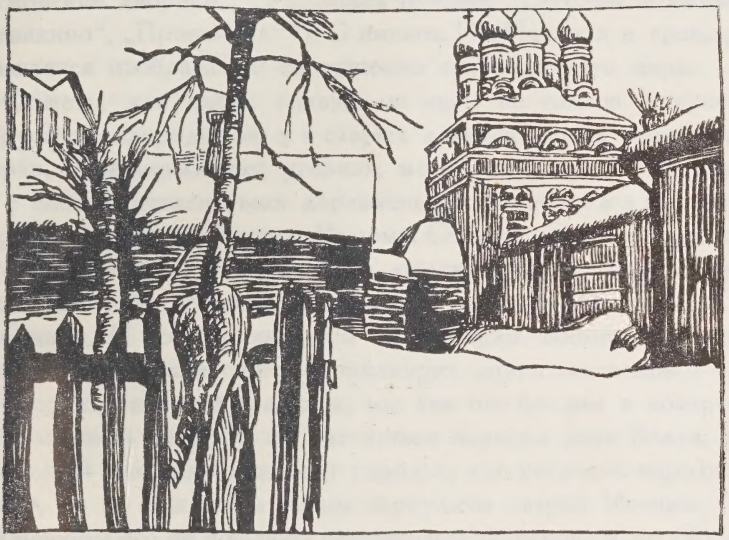
Ив. Павлов. Герцен.

ГЕРЦЕН

Ив. Павлов.

Дантэ.
(Гравюра на дереве).





Из. Павлов. Из серии „Московские дворики".

нейшую иллюзию акварельного рисунка. С необычайной любовью им создается целый ряд гравюр, об'единенных общей идеей и включенных в серии. Это—серии цветных гравюр на дереве „Книжный знак", „Уходящая Русь", „Старая провинция", „Московские дворики", „Уходящая Москва", „Уголки Москвы", „Останкино", „Провинция" *). С именем Ив. Павлова в гравюре связывается изображение совершенно своеобразного мира.

Сюжеты для своих гравюр он ищет не только в красотах русской природы, но и в старых архитектурных строениях, амбарах, провинциальных уголках, московских кривых переулках, с своими неказистыми деревянными домиками и в пестроте площадей и церквей Рязани, Мурома, Сергиева-Посада, Торжка, Ростова Великого. Современную людскую суету Павлов изображает на фоне старинных дворцов, монастырей и домов с мезонинами. И все это является подходящим аккомпаниментом для его графических сюит, отражающих „прошлое веков".

Рассматривая его гравюры, мы как бы бродим в воскресный солнечный день, то по цветистым берегам реки Волги, то по большой площади уездного городка, где устроено народное гулянье, то по кривым и узким переулкам старой Москвы.

Гравюры его не рождают героических порывов, и не уносят нас к героическому прошлому, это не баллады, поэмы, а маленькие стихотворения в прозе, которые в большом грандиозном видят какое-то успокоение, усталость. Павлов, первый из московских граверов пришел к мысли запечатлеть все богатство и очарование Москвы—этого „города-сказки", удачно названной Гамсуном.

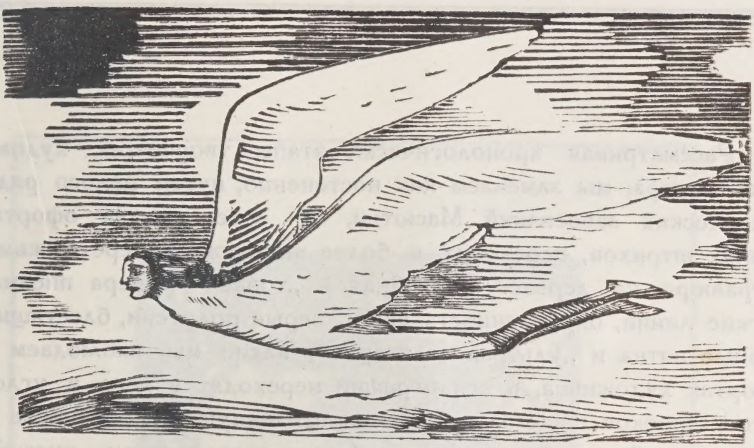
*) В 1921 г. в отделении Изящных Искусств Румянцевского Музея была устроена выставка графических работ И. Н. Павлова, приуроченная к 35-летнему юбилею (1886—1921) его художественной деятельности. В это же время в издании Госиздата вышла монография о гравере, с вступит. статьей В. Я. Адарюкова, перечнем работ и воспроизведением гравюр Павлова.

С любопытством этнографа Павлов все заносит в свой графический альбом, будь ли это интересный капитель, стена монастыря с византийской орнаментикой, колонны разрушенного дома или старые ворота английского клуба. В окружении этой действительности он черпал свои мотивы, для своего „малого и уютного мира“ и отображая это в своих гравюрах создал ту графическую лирику, которая нередко у него сменяется эпосом. Это особенно характерно проявляется в его сериях посвященных Москве, где архитектурные строения дают нам страницы из истории старой Москвы, Москвы уже ушедшей, Москвы уходящей, которая безжалостно рушится и заменяется причудливым декадансом железо-бетона. И интуиция художника подсказала ему облечь часть этих мотивов („Уходящая Москва“) в старую форму гравюры „политипажа“, которая создает еще большее очарованье былой стариной, как минорные звуки клавесина, передающие старинный романс.

А его „останкинские“ гравюры и серия „Провинция“—это целая эпоха, ярко проходящая перед нами в этом „архитектурном эпосе“ екатерининских дворцов, старинных амбаров и миниатюрных домов с мезонинами.

Это большое художественное воздействие Павлова своими гравюрами на зрителя, об'ясняется отнюдь не изображением парадных декораций, а как раз простым незатейливым, но сильным в своем правдивом изображении и красотою внутренней гармонии, картин русской природы, каковым по аналогии и является весь творческий путь гравера Павлова.

Масютин.



VII.

Совершенно своеобразное и одинокое место в истории современной русской ксилографии занимает *В. Н. Масютин*. Это гравер-философ, принадлежащий всецело по характеру своего творчества к школе немецкой. Нам мыслится это, когда мы рассматриваем его офорты, дающие довольно характерное и четкое определение творчеству художника-гравера. И если его офорты в большей своей части волнуют нас также, как фантастические гравюры Гольбейна и Дюрера и чудовищные создания Босха, то в гравюре на дереве художник является строгим реалистом, пронизывая своим резцом толщу обывательской пошлости и цинизма. Фантастика Масютина как то больше обострила в нем эстетически-философское чутье и дала му возможность аналитически взглянуть на окружающий его мир.

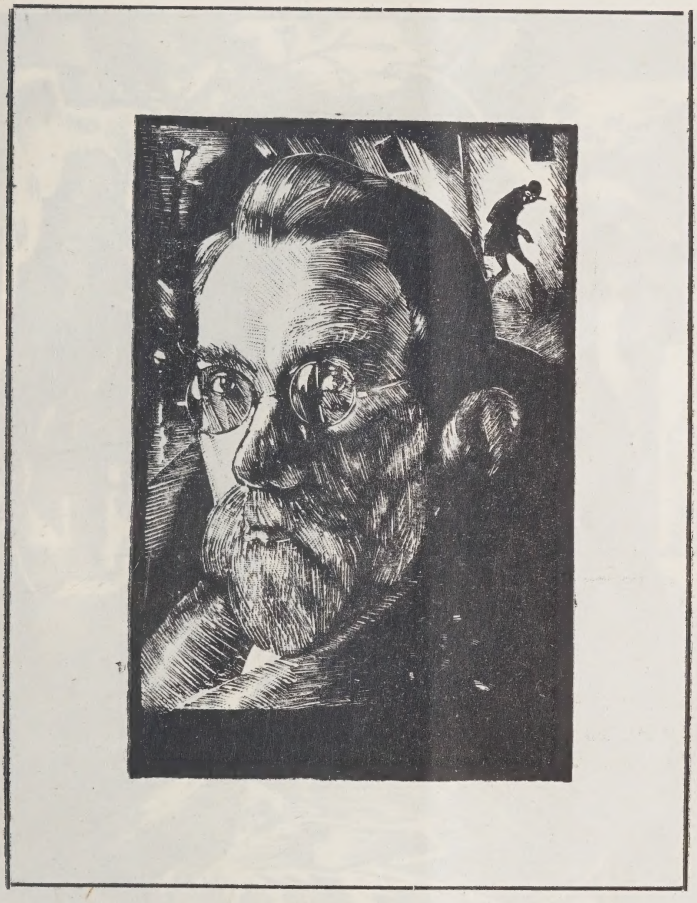
Но в мире он видит только страдания, пороки, человека в роли жалкой игрушки Судьбы, царство Греха со своими мистически таинственными силами. И все эти кошмарно-фантастические видения сильно отражаются в произведениях Масютина.

Рассматривая хронологически этапы творчества художника-гравера, мы замечаем как постепенно, путем целого ряда технических завоеваний, Масютин, от совершенства офорта, тонких штрихов, переходит к более широкой манере письма в гравюре на дереве. Спокойная и „тонкая“ манера письма, мягкие линии, округленность форм, серые полутени, блестящие черные пятна и „ультрадетализация“, какие мы наблюдаем в офортах художника, в ксилографии переходят у него в угловатое, широкое письмо, дающее определенную колоритность и эстетический лаконизм гравюре. Среди современных русских граверов Масютин занимает одинокое место, потому что по своим техническим формам и в особенности стороне тематической, в своих oeuvr'ax, он является наименее русским.

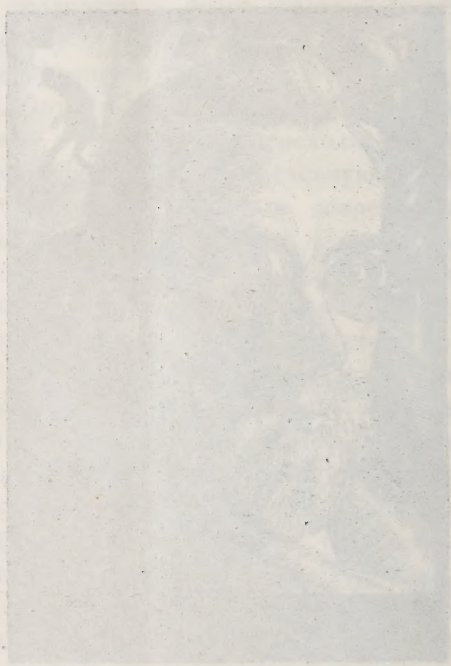
И все творчество его является характерным по своей последовательности и органической связи различных этапов. Начав работу только на 23 году (в 1907 г.), он в 1908 уже фигурирует на выставке Московского Товарищества Художников, и в этом же году поступает в Московское Училище Живописи, Ваяния и Зодчества. В 1914 г. он кончает школу, и здесь уже определяется нерусский характер его творчества. Русская литература по искусству гравюры очень скудна, и художник, владея немецким языком, обратился к иностранным журналам и книгам, под влиянием которых и развивалось творчество гравера*).

Здесь как-то одинаково влияли на художественное мировосозерцание художника аллегорические произведения Бёклина,

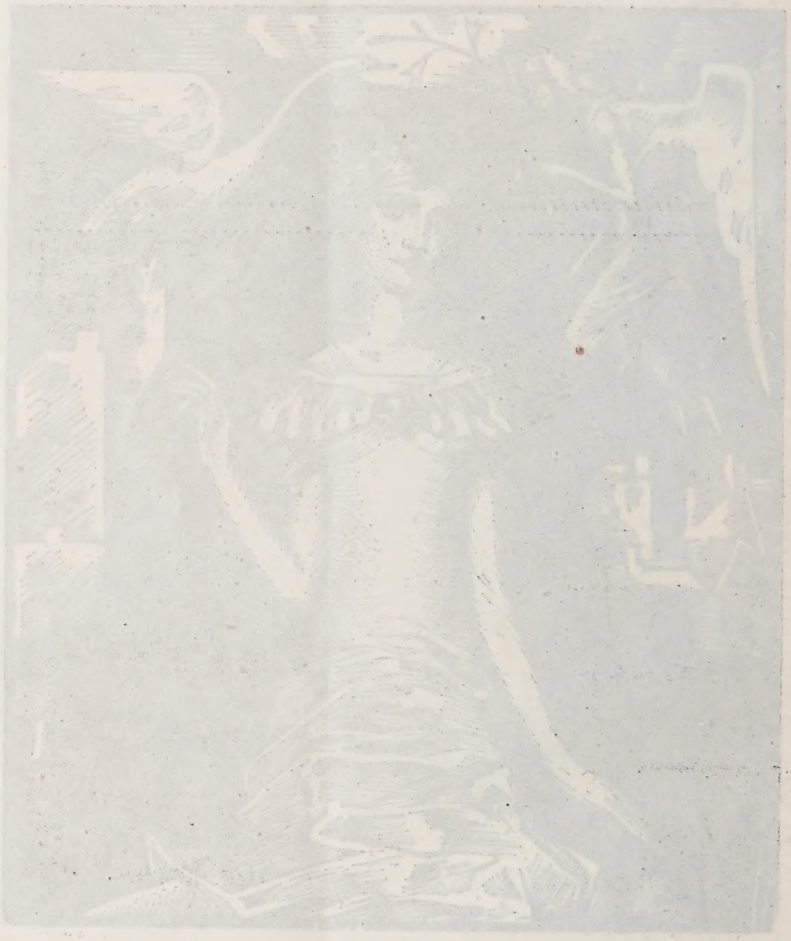
*) В декабре 1920 г. в Румянцевском Музее была устроена выставка офортов Масютина, на которой было собрано 158 листов, работы за период 1908—1918 г. В 1920 г. Румянцевским Музеем была издана изящная книга, посвященная творчеству Масютина, с прилож. одной гравюры на дереве и 13 воспроизведений, со вступительной статьей, проф. Н. И. Романова, каталогом произведений Масютина и библиографией, составленной В. Я. Адарюковым.



В. Масютин. Автопортрет.
(Гравюра на дереве).

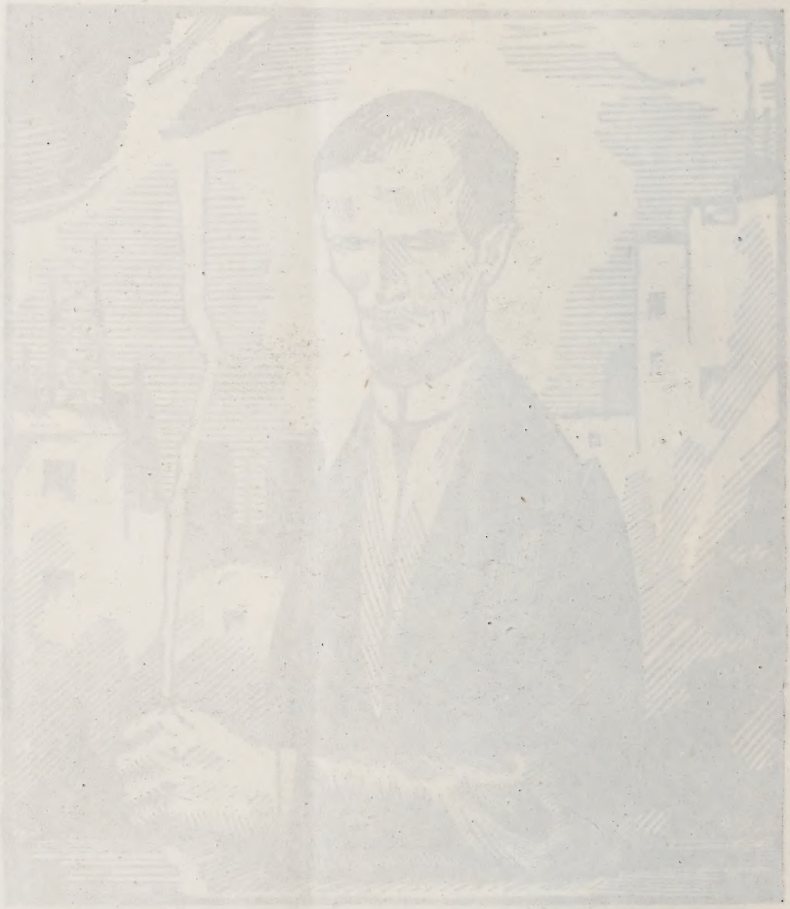


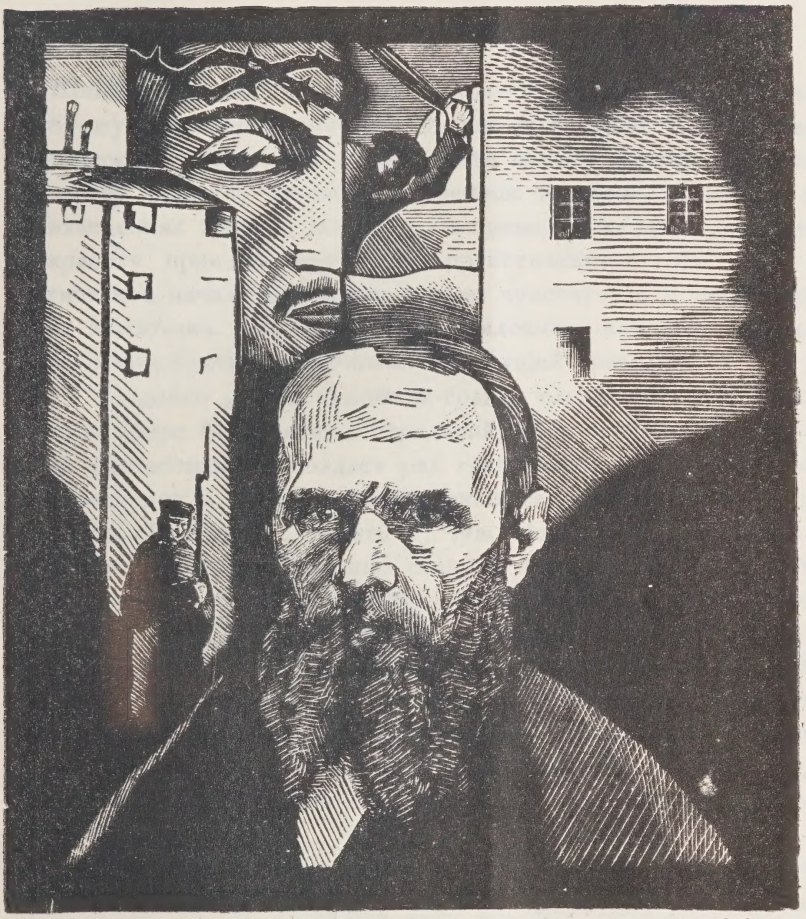
В. Масютин. Из иллюстраций художника к его роману „Дни творения".



В. Масютин.

Из иллюстраций художника к его роману „Дни творения".





ДОСТОЕВСКІЙ

В. Масютин.

Достоевский.
(Гравюра на дереве).

ДОСТОЕВСКІЙ

Шнейдера, Гойи, Ропса и реалисты—бытописатели мещанства и буржуазии второй империи—Домье и Гаварни. Все это эклектически и отразилось в творчестве нашего мастера. Его творчество является спошным апофеозом трагедии. Жизнь в произведениях гравера полна чудовищами, которые омрачают ее красоту, принося миру порок, преступления и горе. Это трагическое начало настолько сильно чувствуется в произведениях Масютина, что даже самая обыденная жанровая сценка у него приобретает отпечаток вездесущей трагедии.

Подобно Данте, художник-гравер следит за душой человека в сфере бесконечных страданий, и со всей строгостью своей фантастики, он создает ряд графических поэм, где страсть и рассудок и элемент патетический сливаются в одно целое. („Голод", „Горе", „Смерть", „Чувственность"). Персонажи Масютина это те же ужасные старухи Микель Анджело, прядущие судьбу людей и проникнутые злобной энергией, вдохновляющие убийство, от которого они приходят в восторг и экстаз (Серия „Грех"). Любовь, преступление, зависть, забота, тщеславие, гордость, тупая обывательщина все проходит в сильном своем выражении в произведениях Масютина. И рядом с прекрасным и благородным у него неизбежно существует и грубый земной элемент. („Граммофон", „Два-Пять", „Нападение") *).

Вот почему ему удаются такие мотивы, как иллюстрации к произведениям Гоголя. Сплетение фантастики и реального и вся та обывательская пошлость, которая так остро выражена в произведениях Гоголя, в иллюстрациях-гравюрах на дереве Масютина, находит свое прекрасное отображение. („Шинель", „Нос").

*) В последнее время, уже находясь в Берлине, Масютин награвировал ряд обложек и иллюстраций к произв. Тургенева, Достоевского, А. Ремизова и Андр. Белого.

Здесь гравер подходит с определенным анализом к произведению писателя, здесь то именно мы и сталкиваемся с той психологичностью гравюры и интроспекций художника-гравера, о которой мы упомянули в начале наших очерков. Это логическое завершение всего творческого пути нашего мастера и его углубленность в изучении самой души натуры, мы особенно резко замечаем в превосходном портрете Гоголя и Достоевского, исполненном гравером на дереве. Этот новый подход к изучению натуры, самого быта и отыскание нового графического стиля, который мы видим во всех ксилографических работах художника- гравера, сказался и в последней его серии „Женщина, вино и карты“ и в иллюстрациях к „Двенадцати“ А. Блока.

В ксилографии Масютин еще только начал пробовать свои силы, но с течением времени мы увидим, что действительное призвание его скажется только в гравюре на дереве. Офорт явился только той лабораторией для гравера, где он искал живописные пятна в гравюре и где начал с такой силои развиваться его философско-эстетический талант, давший яркие картины мировой и социальной трагедии.

КОЛОРИТНАЯ ГРАВЮРА

(ФАВОРСКИЙ. КРАВЧЕНКО).

VIII.

Переходя к рассмотрению новейшей тоновой гравюры на дереве или, как вернее ее определение—*колоритной*, ее завоеваниям особенностям и характерных моментов ея в общем поступательном движении русского изобразительного творчества, нам представляется уместным сопоставить две эпохи нашей живописной культуры. Нам приходится здесь еще раз отметить связь гравюры с живописными задачами. Ведь немудрено, что принципы новой гравюры в настоящую эпоху, разрешены все же живописцами. Самые молодые наши граверы это—живописцы, которые отдыхая от станковой живописи, переносят все принципы и задачи цветовых проблем в гравюрное искусство.

Завоевание Томаса Бёвика в технике гравюры не было вполне воспринято граверами 60—90-х г. г., для разрешения эстетических задач. А ведь перед граверами впереди было широкое и просторное поле для отыскания новых принципов колорита!

Но русская живопись, как раз к этому времени, ушла от колористических задач. Ее привлекала больше тематическая сторона. Ложноклассицизм только начал изживаться в Академии Художеств. В русском живописном творчестве Федотовым уже создалась та „шинель“ из-под которой начали выростать будущие представители живописной культуры. Колорит уже окончательно отстранялся, общественное и политическое движение создавало определенную тенденцию и та революция в Академии Художеств, которая произошла в 1863 г., проходила под флагом отражения быта в искустве. Молодые конкуренты отказавшиеся писать „на золотую медаль“, создали ядро передвижников, которые и проводили в жизнь, если не отражение быта (В. Маковский, Прянишников, Лемох, Мясоедов), то определенную общественную тенденцию (Репин, Крамской, Ярошенко). Тоновая гравюра этого времени и отразила в себе слишком плоскостную живопись передвижников. В ксилографии Серякова мы встречаем безупречно тонкую штриховку, мягкую воздушность линий, но отсутствие колористических пятен и разрешения самой глубины и пространства в гравюре. И чисто технический подход у Серякова, как и у его последователей, вполне определяет игру белых линий на черном фоне, для того, чтобы дать некоторую иллюзию тона. В гравюре был тон, но придававший ей какой-то сероватый оттенок. В таком виде мы и привыкли видеть тоновую гравюру на дереве, этого периода.

В конце прошлого столетия, в нашу живопись вновь проникают задачи колорита. Импрессионизм, дав пышные ростки во Франции, от Манэ уже поворачивает в сторону plein—air'а и дальнейшего отыскания света в картине. Вначале слабо, а затем все более интенсивно, русские живописные течения связываются с западными школами, и в нашу живопись уже проникают новые веяния в смысле отыскания света и колори-

В. Фаворский.

Nature-morte.
(Гравюра на дереве).

В. Фаворский.

Обложка к „Озорным сказкам“ Бальзака.
(Гравюра на дереве).

та. И в последнее время в ней установилось уже чисто сезановское разрешение живописных приемов. Те приемы, которые довольно ясно были очерчены в письме к Эмилю Бернару Сезанном. „Трактуйте природу", пишет Сезанн, „посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должны быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого плана была направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают пространство, другими словами, выделяют кусок из природы.... линии перпендикулярные горизонту, сообщают картине глубину, а в восприятии природы для нас важнее *глубина*, чем *плоскость*". В этой определенной смене эпох живописных культур и зарождалась новая колоритная гравюра на дереве, в которой уже и ощущается то восприятие глубины и пространства, какие мы наблюдаем в картине. Вместе с тем и технически гравер уже несколько мягче подходит к ксилографическим приемам, разрешая игру черных линий на белом поле листа, что и дает ему возможность дать яркие блики и ту градацию тонов, которая в своей перемежающейся интенсивности, создает впечатление гармонии пятен различных цветов.

Первым, который открыл в ксилографии эти новые приемы, явился *В. А. Фаворский*. Обладая большой эрудицией, как живописец и как знаток современного искусства, Фаворский достаточно учел все те пробелы, какие были до него в тоновой гравюре. Ученик мюнхенского профессора Холлоши и переводчик трудов по эстетике (А. Гильдебрант—„Проблема формы в изобразительном искусстве". К. Фолль.—„Опыты сравнительного изучения картин") Фаворский и ввел в ксилографию принципы последних живописных достижений. В его ex-libris'ах, пейзажах, концовках, мы уже видим разрешение пространства и глубины, вместе с тем композиция самого рисунка у него строится по принципу некоторого восприятия зрительного нерва к ощущению цвета. Глубина пятен черного цвета у него заканчи-

вается черными штрихами, которые постепенно утоньчаются и прерываются там, где зрительный нерв воспринимает в оставленном белом пространстве поля листа, ощущение полутона. Вместе с тем, рисунок его четок, без лишнего нагромождения и дает тот лаконизм, который и необходим в гравюре на дереве.

Завоевание его в колоритной гравюре отразилось и в особенностях книжной иллюстрации. Его иллюстрации к рассказам Бальзака и к недавно вышедшей комедии Муратова „Кофейня" указывают на связь эстетических и графических построений с темой и глубиной содержания произведения писателя.

По этому пути и направилось творчество *А. И. Кравченко*, который так же, как и Фаворский является живописцем и учеником проф. Холлоши. Окончив в 1910 г. московское училище Живописи, Ваяния и Зодчества с премией Левитана по пейзажу, Кравченко успел уже насытиться западной живописной культурой в таком художественном центре Европы, как Мюнхен. Но вскоре судьба улыбается ему и в 1913 году он получает командировку на Восток. Индия, куда он отправился, к его чисто „студийным", лабораторным, работам в отыскании колорита и света, присоединяет то богатство красок природы и архитектурных, чисто фантастических мотивов, которыми богата эта страна.

Искание колорита на Западе, восточная орнаментика, краски индийских примитивов и очаровательные сказочные уголки Индии, какие наблюдает художник, все больше развивают в нем чувство искания колорита и гармонии самой композиции рисунка. И в результате у него создается плотная и твердая конструкция рисунка. Конечно, все это у него имеет определенную основу, исходящую от канонов глубоких немецких традиций в искусстве. Индия, бросив его к свету и краскам, как к живописной основе, сразу заставила его порвать с

А. Кравченко.

Городок 40-х годов.
(Гравюра на дереве).

А. Кравченко. Ex-libris.
(Гравюра на дереве).

А. Кравченко. Ex-libris.
(Гравюра на дереве).

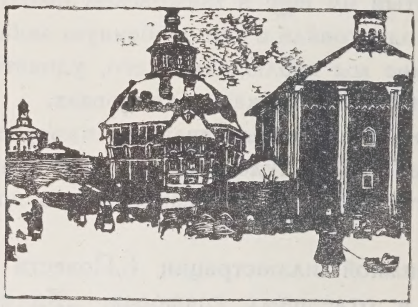
левитановской школой. И в гравюре на дереве 1920 г. „Индия“ он уже разрешает новые принципы графических задач. Начав заниматься гравюрой только с 1914 года, Кравченко оказал в ней колоссальные успехи и характерно то, что, насколько заметно влияние Валлотона в его гравюрах на линолеуме („Волга“), настолько же ярко выступает влияние Сезанна и Руссо в ксилографических сюитах гравера. Разрешение проблемы глубины в картине Сезанна и простота художественного подхода Руссо синтетически отразились в гравюрах художника. Импрессионизм, воспринятый им еще в московской школе, а затем Мюнхен и Индия подготовили в нем особенную любовь к полутонам и к форме, какие мы наблюдаем в его, удивительных по композиции, ex libris'ах, заставках и концовках.

Но особенно характерным является в творчестве Кравченко, это—постижение стиля. Художник-гравер интуитивно, и с поразительной простотой, постигает самый стиль прошедшей эпохи 40-х годов.

Как в книжной иллюстрации („Повести Белкина“ Пушкина), так и в отдельных гравюрах, „Книжных знаках“ и концовках на дереве, художник особенно ярко отображает не только костюм, обстановку, орнамент, но и самый дух прошедших годов (серия—альбом „Ex libris'ы“, „Улица уездного городка 40-х годов“, „Эстеты“, „В библиотеке“). Уже в самое последнее время Кравченко увлекается Гофманом, его фантастикой, которая дает неисчерпаемую пищу художнику-иллюстратору. И он создает ряд прекрасных по композиции и по колориту гравюр, иллюстрирующих рассказы писателя. („Повелитель блох“ Э. Гофмана).

Здесь характер творчества Кравченко сказывается не только в новом четком рисунке, красочных пятнах и замечательной графике, но и в глубоком эстетическом анализе произведений писателя.

И в этой поэтической чуткости мы замечаем еще одну и весьма яркую особенность художника-гравера, которая выделяет его из небольшой семьи современных русских колористов-ксилографов.



ШКОЛА КОЛОРИСТОВ-ГРАВЕРОВ

(Пискарев. Павлинов. Купреянов. Усачев).

IX.

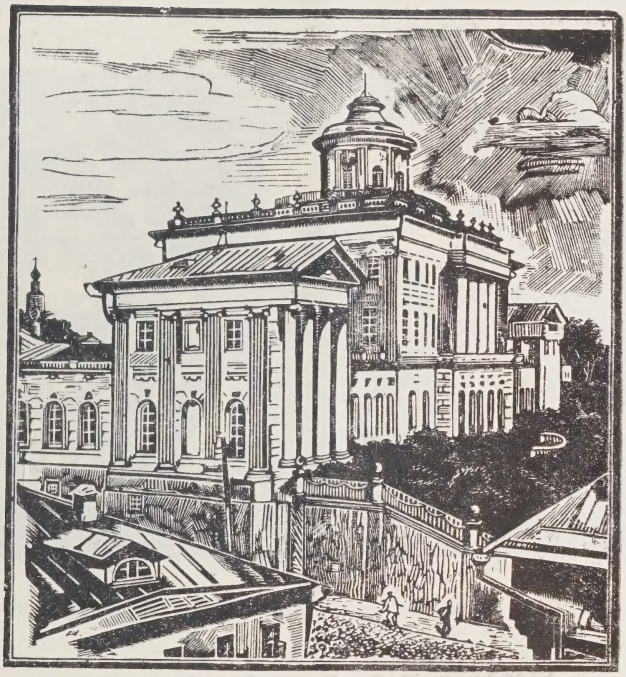
К группе „колористов“ можно отнести и молодых граверов Н. И. Пискарева, П. Я. Павлинова, Н. Н. Купреянова и А. И. Усачева (последний в своих натюрмортах и пейзажах на дереве и линолеуме). Н. И. Пискарев воспринял те же традиции, которые служат основанием творчества Фаворского и Кравченко. Работая в области офорта и цветной гравюры на линолеуме, Пискарев еще здесь оказывал большие успехи в деле отыскания колорита, создав целый ряд офортов, посвященных видам Москвы и Петербурга. („Михайловский замок“, „Александринский театр“, „Каменный мост в Москве“). Бледно-лиловый тон его красочных офортов быстро сменяется цветной гравюрой на линолеуме, где гравер особенно сильно передает интенсивность ярких тонов. Его цветная гравюра на линолеуме „Ветер“, всего в 2 тона, но передающая нежную гамму ярких тонов, является одной из лучших современных гравюр, как по своим техническим, так и эстетическим достижениям. Занимаясь гравюрой, главным образом офортом, с 1911 года, Пискарев, еще до окончания Строгановского училища (1916 г.), участвовал на всех московских выставках, в салоне Лемерсье, Московского Товарищества Художников, Современная Живопись, где обращал внимание своими красивыми офортами и гравюрами на линолеуме.

В. Фаворский. Иллюстрация с обложки к собранию стихов К. Бородаевского. (Гравюра на дереве).

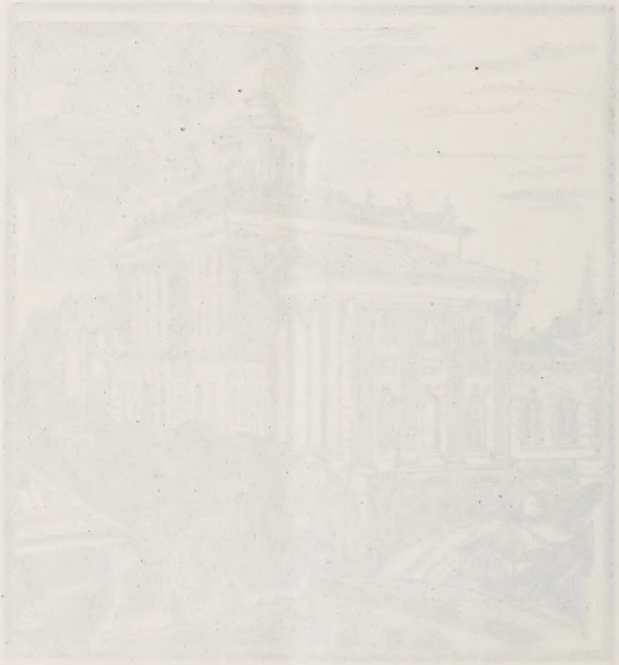
Но к области гравюры на дереве Пискарев обратился совсем уже недавно и сразу постиг все совершенства этой ветви графических искусств. Его последние иллюстрации (гравюры на дереве) к пьесе А. В. Луначарского „Освобожденный Дон-Кихот" достаточно ярко рисуют не только особенности творчества молодого ксилографа, но и предсказывают нам те успехи, которые одержит гравер в открывающемся перед ним широком поле будущей художественной деятельности.

Чутким художником-колористом в гравюре является и *П. Я. Павлинов*, давший ряд содержательных, по своему про-

Н. Пискарев. Из иллюстраций к пьесе А. В. Луначарского „Освобожденный Дон-Кихот“.
(Гравюра на дереве).



А. Усачев. Румянцевский музей.
(Гравюра на дереве).



Н. Пискарев. Из иллюстраций к пьесе А. В. Луначарского „Освобожденный Дон-Кихот“.
(Гравюра на дереве).

А Усачев. Ex-libris.
(Гравюра на дереве).

никновению в глубину человеческой души, портретов. Его графические портреты Короленко, Морозова, Блока, и в особенности Э. Т. А. Гофмана, обращают внимание на себя не только той особенной графической фактурой, которая отмечается в гравюрах последнего времени, но также рисунком и особенной проникновенностью в передаче черт изображаемого лица. Его „книжные украшения“ и в особенности содержательная, примыкающая к картине, гравюра „Дуэль Пушкина“ характеризуют Павлинова не только, как стилиста и познающего определенную конструкцию, композицию рисунка, но и как психолога, дающего идею и содержание в гравюре.

Н. Н. Купреянов еще совсем молодой ксилограф. Ученик Петрова-Водкина и Кардовского, он воспринял от первого принципы колорита, от второго—четкость рисунка. Любящий книгу и посвящая ей почти все свои последние работы, Купреянов не только занимается книжной графикой, но и проводит ряд удач-

ных экскурсий в область „искусства шрифта“. Его ксилографический альбом, включающий в себе множество, прекрасных по своей композиции, букв указывает на особенную чуткость художника к стилю и к самой культуре книги. Его этюды — гравюры на дереве замечательны, как по своей компановке пейзажа („Деревенский мотив“, „Ночь“), так и строгостью, четкостью линий. Мягкие и вместе с тем интенсивные черные пятна, острые светлые блики, какие мы наблюдаем в увражах художника, дают определенное разрешение той цветовой проблеме в однотонной гравюре, какое и возвышает современную нашу ксилографию к подлинному Grand art'y.

ЖИВОПИСЦЫ и ЛИНОГРАВЮРА.

(Якимченко. Герасимов. Чернышев. Илья Соколов. Владимир Соколов. Сергей Колесников).

X.

Настоящую главу нашего очерка мы посвящаем тем мастерам, которые не являются граверами по преимуществу, а живописцами, но создавшими определенную эпоху не в живописной культуре России, а в истории современной гравюры ее. Еще в первом нашем очерке мы указали на особенности нашей книги в том отношении, что она повествует только о двух видах гравюры — ксилографии и линогравюре, как наиболее распространенных в настоящую эпоху в России, и где резец гравера достиг особенной яркости и полноты. Расцвет коснулся как ксилографии, так и линогравюры. Линолеум, особенно в последнее время, явился крайне распространенным материалом в гравюре, не только в силу своей эластичности, но и потому, что его легче было найти, чем пальмовое или грушевое дерево.

Удобство и простота гравирования на линолеуме сразу привлекли к себе внимание многих живописцев. Вместе с тем, развитие этой формы гравюры особенно сильно сказалось в революционное время, когда она проникла во многие издания этой эпохи и в революционный плакат. Художники и граверы различных направлений сразу обратились к этому материалу и нужно признать, что достигли здесь большого совершенства. Мы не говорим уже о цветной линогравюре (Фалилеев, Пав-

лов, Пискарев), где поражает нас не только экспрессия линий и форм, но и разрешение чисто живописных задач в линогравюре.

В однотонной гравюре на линолеуме гравер достиг уже той технической высоты, когда ее совсем трудно отличить от ксилографии. Что особенно замечательно в этом отношении, это то, что в линогравюре художник-гравер успешно разрешил игру черных и белых пятен, ту композицию самого рисунка, которая берет свое начало от Валлотона и Лепэра.

Но вместе с тем современный художник-гравер, пройдя через горнило кубизма и футуризма вносит в гравюру подчас те же принципы, какие мы видим и в живописи, стирая старые эстетические покровы и созидая новые художественные формы.

Типичным линогравером этого направления является *А. Г. Якимченко.* Ученик Anglada Camarassa, он неоднократно участвовал своими живописными работами в „Парижском Салоне", в „Salon de indépendants" и на выставках „Мира Искусства". С 1916 года он увлекается гравюрой, создает ряд офортов („Фландрия", „Бегинаж", „Мост. Св. Бонифара"), и затем посвящает себя линогравюре. Якимченко выпускает в свет характерные для его творчества серии линогравюр под названием „Город" и „Труд", которые сразу обращают внимание художественного мира на ту форму, идею и экспрессию, какие выявлены художником-гравером в ряде гравюр. Вся динамика жизни большого фабрично-заводского города проходит перед нами в тонкой передаче талантливого мастера. В игре черных и белых пятен гравер передает то палящее солнце, которое отбрасывает тени от строений и массы людей, снующих по улицам современного каменного мешка, то далекие перспективы убегающих домов и бульваров, то уличные сценки, где острота линий и форм особенно резко подчеркнута живописцем-гравером. Якимченко в граверном искусстве является художником нового города-фабрики с его царством машин и своеобразной механизацией

А Якимченко

Из серии „Город".
(Гравюра на линолеуме).

С. Герасимов.

Из серии „Мужики".
(Гравюра на линолеуме).

жизни. Мертвая природа как бы приобретает динамичность в линогравюрах Якимченко, тесно внедряется в живую материю, охватывает ее и создает в ней статику жизни („У аптеки", „Метель" из серии„ Город"). Но „кубистическое" направление в творчестве художника-гравера вскоре сменяется „неореалистическим", и угловатые линии прежних гравюр уступают место мягким волнующим линиям и игре колорита. В серии „Труд" художник дает нам не только прекрасное отображение труда в искусстве („Завод", „Смена"), но и ряд технических завоеваний, в особенности там, где он проявляет разрешение пространства и высоты („Под'ем балки", „Постройка моста").

К этому направлениею примыкает и талантливый живописец-гравер *С. В. Герасимов*, увлекшийся в последнее время также и линогравюрой. В его литографиях и линогравюре мы видим отражение современной деревни. Это единственный из современных художников, который в своей гравюре подошел вплотную к русской деревне. Его серия „Земля" также, как и литографии „Мужики" необыкновенно ярко отражает всю силу и „власть земли", которая проходит перед нами в угловатых и изломанных линиях рисунка. („Жатва", „Косарь"). Здесь мы встречаем не идеализацию современной деревни, не то ложное ее изображение, которое мы привыкли видеть в ярких красках наших художников.

Русская деревня в гравюрах Герасимова проходит перед нами во всей своей „землистости", „корявости" и тем характерным для нее ликом, которая удивительно тонко подмечена художником („Праздник", „На заработки"). Вместе с тем и в самой композиции рисунков Герасимова мы замечаем те сильные и смелые линии, которые пронизывают внутреннюю гармонию души натуры и которые являются следствием прохождения таланта живописца-гравера через аналитику футуристического течения в нашей живописной культуре.

В области линогравюры работает и *Н. М. Чернышев*, живописец-гравер, прошедший школу Матэ и Жюльена. Французское влияние сказалось на его гравюре и литографии. Вначале мифологические сюжеты, которые мы видим в ряде его офортов („Фурия", „Амазонка", „Сладострастие"), затем кубистический период и в связи с этим перемена самой темы.

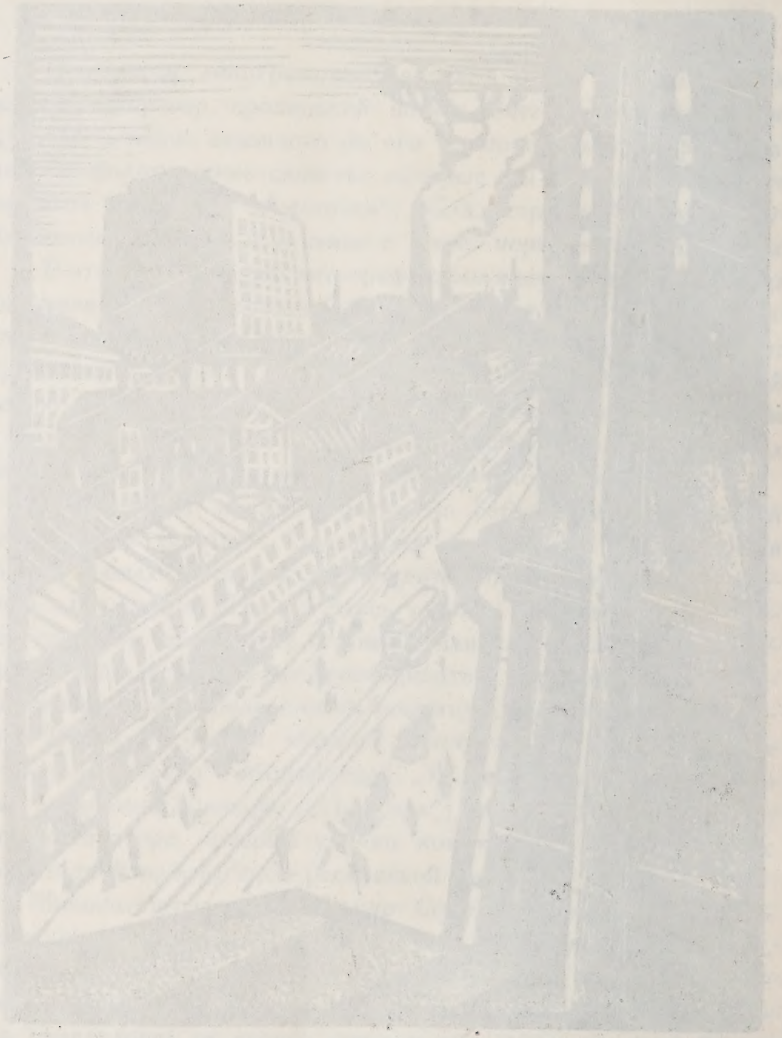
В этот период в его литографиях мы видим отражение города современного („Переулок", „Весна", „Поэт", „Муза"), и, наконец, последний период, когда он переходит к реализму, в момент организации кружка „Искусство-жизнь", который ставит своей целью постижение формы, работу над живописным материалом и отображение статики современности. Этот последний период достаточно отражен в его картинах и линогравюре.

В последнее врема обратил на себя внимание молодой гравер *Илья Соколов*. Целый ряд его гравюр, появлявшихся на различных выставках, сконцентрирован в настоящее время в одну серию „Труд". Здесь так же, как и в oeuvr'ах других граверов, замечается огромное влияние Валлотона. Граверу все же здесь удалось присоединить к ним некоторую стилизованность и определенный эклектизм, где деревенская поэзия Миллэ у гравера чудесно сочетается с жанром Домье („Сбор картофеля", „Кормилица", „У сапожника"). Его отдельные красочные гравюры („Нищенка") показывают в нем художника-декоратора, который удачно комбинирует орнаментику с характерной плоскостной раскраской рисунка.

Живописец-гравер *Владимир Соколов* в своей линогравюре и литографских листах обратился к жанру другого рода. Это старинные мотивы, которыми проникнуты все его гравюры, относящиеся к Сергиеву Посаду. Ученик Левитана, Соколов унаследовал от своего учителя тот лиризм, который замечается во всех произведениях художника. Участник Академических и Передвижных выставок, постоянный член „Мира

А. Якимченко.

Из серии „Город".
(Гравюра на линолеуме).



И. Соколов.

Нищенка.
(Гравюра на линолеуме).

Н. Чернышев.

Клития.
Гравюра на линолеуме

Искусства", В. Соколов достаточно зарекомендовал себя как пейзажист*).

К линогравюре В. Соколов обратился совсем уж недавно и создает в ней ряд прекрасных листов. Крепостные стены и величественные старинные башни Сергиева Посада XIV и XV веков как бы оживают в линогравюрах В. Соколова. В 1918 году художник издает альбом автогравюр под названием „Троицкие силуэты", где перед нами проходит в удачной композиции образы старинного зодчества. В 1919 году выходит его серия „Провинция-дворики", линогравюры, раскрашенные акварелью от руки („Муром", „Плес на Волге", „Касимов", „Рязань"), в 1920 году продолжается это издание серией „Провинция-усадьбы" .В своих линографических мотивах, посвященных старинной архитектуре Сергиева Посада, В. Соколов избирает зимние моменты, когда контрасты черного и белого особенно удачны для отображения в гравюре. Таковы его „Соляная башня", „Церковь Зосимы", „Проездные ворота", „Каличья башня" и „Троицкий двор". Эти последние работы его, носят несколько силуэтный характер, чем и создают еще бо́льшее очарованье.

Эта сфера работы художника в настоящее время расширяется и нужно ожидать, что гравер продолжит серию своих „монографий" в линолеуме о древней архитектуре России.

Но самым блестящим гравером на линолеуме является *С. М. Колесников.* Он как-то особенно умело подходит к игре черных и белых пятен и разрешает вполне в своих oeuvr'ах принципы „Blanc et noir". Тот колорит, который особенно рельефно выступает в его гравюрах, об'ясняется не только большой художественной интуицией гравера, но и обстановкой,

*) Картины „В парке" и „Остатки прежнего величия" приобретены П. М. Третьяковым для его Московского Собрания. Картина „Весна" была премирована и приобретена Академией Художеств.

в которой развивался талант живописца. Родившись в г. Калгане, недалеко от Пекина, художник с детства уже начал воспринимать чарующие краски Востока. Колесников сроднился с Монголией, степью, охотился, скитался по степям, жил жизнью кочевников, участвовал с ними в их культах. Окончив гимназию в Кяхте, естественное отделение Петроградского Лесного Института и получив художественное образование у Бакста и Добужинского, Колесников снова устремляется на Восток, но уже для живописной и научной работы, во главе экспедиции (1908—1914 г.) по исследованию долины реки Орхона (Сев. Монголия). Здесь, где когда-то была золотая орда Чингисхана, художник заносит все что он видит, в свой графический альбом.

Его живописные работы это целая гармония красок, которые ласкают своим нежным колоритом взор. Монгольская экзотика в повышенном цветовом отношении, золотисто-зеленый отлив степи, яркие костюмы монголов на плоском фоне пустынных равнин, все это прекрасно отражено художником в ряде полотен. И эти локальные цвета, принципы которых проводит он в живопись, переносится им и в линогравюру. Здесь также мы встречаем ширь и простор степей, монголов, табуны лошадей, отраженные в ярких красках и гармонии пятен. Его „библейские" мотивы, собранные в одну серию линогравюр, как бы продолжают принципы Валлотона к особому упрощению и красоте.

Область линогравюры в настоящее время привлекает к себе целый ряд живописцев и граверов, и нужно признать, что в переживаемую нами эпоху она является особенно распространенной и излюбленной формой в графических искуствах. Нашу главу мы пополнили бы рядом новых имен живописцев—граверов, но мы ограничились перечнем только тех мастеров, которые восприняли эту форму не только как средство для вы-

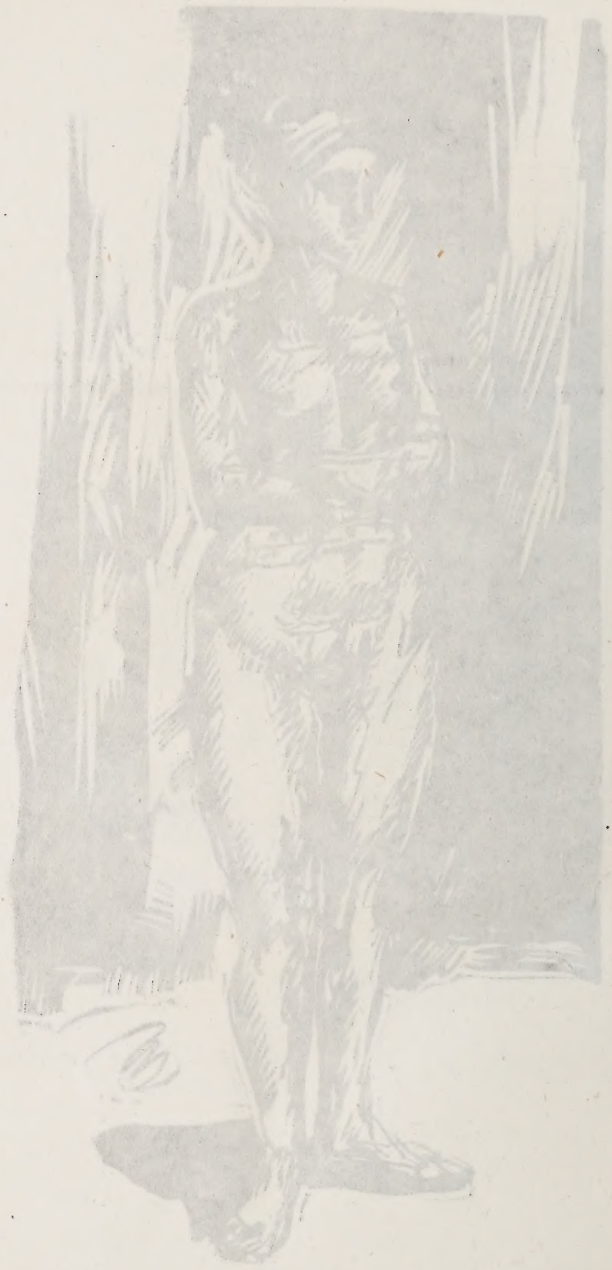
П. Павлинов.

Портрет Э. Т. А. Гофмана.
(Гравюра на дереве).

Н. Купреянов.

Кремль.
(Гравюра на дереве).

С. Колесников. Этюд.
(Гравюра на линолеуме).



С. Колесников.

Из серии „Балет".
(Гравюра на линолеуме).

ражения своей творческой мысли, но и как тот стимул, который дал определенный толчек к красоте и техническим совершенствам современной гравюры.

Таковы отдельные моменты различных этапов в истории современной гравюры. Для истории настоящего развития ея и и характерно то подразделение, какое мы дали в ряде наших очерков.

Мы утверждаем, что расцвет современной гравюры в России дал ряд возможностей для создания новых канонов, разрешенія многих графических проблем, отыскания новых построений в глубинах ея эстетической культуры, привлекая к себе внимание художников и из другого лагеря изобразительных искусств.

Новаторами в искусстве гравюры все же оказались живописцы.

К техническим совершенствам, к станку они подошли с готовыми живописными формулами и разрешили их в самом принципе граверного искусства.

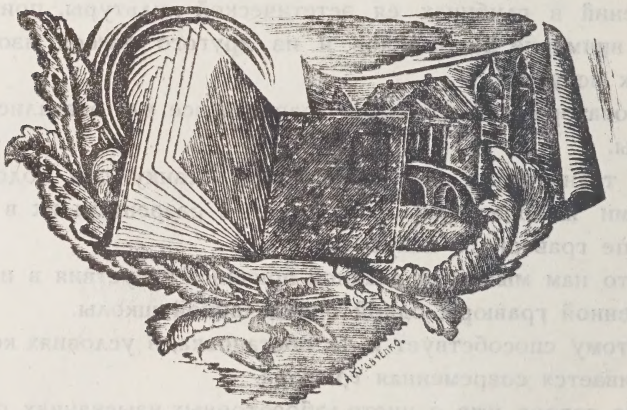
Это нам мыслится главной причиной отсуствия в истории современной гравюры одной определенной школы.

Этому способствует и та обстановка, в условиях которой и развивается современная гравюра.

Не говоря уже о чисто лабораторных изысканиях отдельных граверов, открывшим нам новые перспективы в искусстве шрифта, композиции обложки, заставок, концовок, мы наблюдаем в настоящее время и характерную ломку эстетических традиций, которые раз'единяют отдельные группы живописцев-граверов. Принципы одних еще не служат откровеньем для других. И может в этом и кроется залог дальнейших завоеваний русской гравюры.

Исследователю все же приходится здесь подчеркнуть и эту особенность в развитии современной гравюры в России.

Но несомненно близко то время, когда эстетические споры умолкнут, некоторые проблемы граверного искусства будут разрешены и отдельные школы найдут тот общий путь, который, беря свое начало от современного ренессанса русской гравюры, приведет к новым техническим и эстетическим достижениям в области графических искусств.



А. Кравченко. В библиотеке (40 годы).
(Гравюра на дереве).

Библиография.

ФАЛИЛЕЕВ В. Д.

1. Отчет Академии Художеств за 1909 г. стр. 32.
2. „Нива“ 1910 г. № 12.
3. „Русское Слово“ 7 ноября 1910 г. (Д. Философов).
4. „Речь“ 12 ноября 1910 г. (Александр Бенуа).
5. „Огонек“ 1910 г. № 46.
6. „Нива“ 1911 г. № 17—21.
7. L'Arte Russa. Alla Exposizione del 1911 in Roma № 408—a, 408—d.
8. „Русская Художественная Летопись“ 1912 г. № 18—19.
9. Galerie d'Art décoratif Exposition de gravures sur bois de Vadim Faliléiev. Paris—gravures sur bois et aquatintes en couleurs—№ 78.
10. „Новое Время“ 2 января 1913 г.
11. „Речь“ 3 ноября 1913 г. (Александр Бенуа).
12. Отчет Академии Художеств за 1913 г. стр. 89.
13. Отчет Румянцевского Музея за 1913 г. стр. 110, 114, 115.
14. И. И. Леман. Гравюра и Литография. СПБ. 1913 г. стр. 74, 75.

15. С. Н. Кондаков. Юбилейный справочник Академии Художеств 1914 г. т. 2. стр. 442.

16. Сергей Маковский. Современная графика. Каталог русского отдела международной выставки печатного дела и графики в Лейпциге. 1914 г. стр. 186.

17. „Биржевые Ведомости“ 14 декабря 1915 г. (Иероним Ясинский).

18. „Искусство“ 1915 г. № 2 стр. 20 (Сергей Глаголь).

19. П. Дульский. Современная иллюстрация в детской книге. Казань. 1916 г., стр. 29, 36.

20. „Русское Слово“ 2 октября 1916 г. (В. Никольский).

21. Русские Ведомости“ 27 августа 1916 г. (Россций) [Абрам Эфрос]

22. „Русские Ведомости“ 29 декабря 1916 г. (Россций) [Абрам Эфрос].

23. „Русский Библиофил“ 1916 г. VII (П. Эттингер).

24. „The Studio“ Feb. 15. 1917. vol 70. № 287, стр. 46 (P. Ettinger).

25. Кабинет гравюр Московского Румянцевского Музея. Каталог выставки гравюр В. Д. Фалилеева. С пояснительным текстом Н. И. Романова и с 5 изображениями. М. 1917 г. 15 стр. 1 табл.

26. „Русские Ведомости“ 25 октября 1917 г. (Россций) [Абрам Эфрос].

27. „Власть народа“ 25 марта 1918 г. (Н. Щекатихин).

28. „Москва“ 1918 г. № 1 стр. 5.

29. „Русские Ведомости“ 17 апреля 1918 г. № 24 (Россций) [Абрам Эфрос].

30. „Москва“ 1919 г. № 3 стр. 13.

31. „Творчество“ 1919 г. № 4—5, стр. 3, 6, 7.

32. „Творчество“ 1920 г. № 2—4.

33. „Творчество“ 1920 г. № 7—10 стр. 45 (А. А. С.) [А. А. Сидоров].

34. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].

35. „Москва“ 1920 г. № 5 стр. 5.

36. „Художественная Жизнь“ 1920 г. № 2 стр. 47. (Р. Е.) [П. Эттингер].

37. „Казанский Библиофил“ 1921 г. № 1 стр. 57—59 (П. Дульский).

38. „Экран“ 1921 г. № 8-й стр. 7, 8 (Лев Варшавский).

39. „Задруга“ декабрь 1921 г. № 1 (В. Озерецковский).

40. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 62.

41. „Книга и Революция“ 1922 г. № 5 (17) стр. 20, 21. (Э. Голлербах).

42. „Новая Русская книга“ Берлин. 1922 г. № 4, стр. 4 (Э. Голлербах).

43. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 10 стр. 45 (М. И. Фабрикант).

44. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 10 стр. 49 (В. Адарюков).

45. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 129, 131 (проф. А. А. Сидоров).

46. „Вестник Московского Губсоюза“ 1922 г. № 11—12 стр. 24 (Лев Варшавский).

47. Н. И. Романов. В. Фалилеев. Госуд. изд. М.—П. 1923 г.

48. Мих. Осоргин. Вступительная статья к альбому гравюр на линолеуме „Италия“. Госиздат. М—П. 1923 г.

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.

1. „Мир Искусства“ 1899 г. т. 3, стр. 71, (А. Бенуа).
2. „Мир Искусства“ 1900 г. №№ 1—12, стр. 56, 54.
3. „Мир Искусства“ 1901 г. №№ 1, 11.
4. „Мир Искусства“ 1902 г. №№ 1, 11.
5. „Мир Искусства“ 1904 г. №№ 1, 12.
6. „Искусство“ 1905 г. № 2 стр. 54.
7. „Нива“ 1910 г. № 24.
8. „Нива“ 1911 г. № 20.
9. Отчет Румянцевского Музея за 1913 г. стр. 109, 115.
10. „Голос Москвы“ 1 марта 1911 г.
11. L'Arte Russa. Alla Exposizione del 1911 in Roma № 415—420.
12. „Новое Время“ 9 января 1913 г. (Н. Кравченко).
13. „Новое Время“ 30 октября 1913 г. (Н. Кравченко).
14. „Речь“ 3 ноября 1913 г. (А. Бенуа).
15. „Речь“ 4 ноября 1913 г. (А. Ростиславов).
16. „Речь“ 26 дек. 1913 г.
17. И. И. Леман. Гравюра и Литография. СПБ. 1913, стр. 74, 75.
18. Отчет Румянцевского Музея за 1915 г. стр. 67.
19. „Искусство“ 1915 г. № 3, стр. 11.
20. Кабинет гравюр Московского Румянцевского Музея. Каталог выставки гравюр на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой, с пояснительным текстом Н. И. Романова и с 8-ю изображениями. М. 1916 г.
21. „Русские Ведомости“ 2 дек. 1916 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
22. „Русские Ведомости“ 8 декабря 1916 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
23. „Русские Ведомости“ 29 дек. 1916 (Россций) [Абрам Эфрос].
24. „Известия Общества Преподавателей Графических Искусств“ 1916 г. № 7—10, стр. 29—37 (Н. В. Некрасов).

25. П. Дульский. Современная иллюстрация в детской книге. Казань 1916 г. стр. 26.

26. „Аполлон“ 1917 г. № 8—10 (Дмитриев).

27. Каталог художественных произведений Городской галлереи Третьяковых. Москва, 1917 г. № 51. (3731—3736).

28. „Пламя“ 29 июня 1919 г. № 2—3.

29. „Москва“ 1919 № 2 стр. 2.

30. „Москва“ 1919 г. № 3 стр. 12.

31. „Москва“ 1920 г, № 4 стр. 8, 9 (П. Эттингер).

32. „Москва“ 1920 г. № 5 стр. 20 (Р. Е.) [П. Эттингер].

33. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М. А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].

34. „Москва“ 1921 г. № 6 стр. 5.

35. „Москва“ 1922 г. № 7 стр. 1, 13.

36. „Печать и Революция“ 1922 г. № 1 (проф. В. Я. Адарюков).

37. Проф. В. Я. Адарюков, А. Н. Остроумова-Лебедева. М. изд. „Дом Печати“ 1922 г.

38. „Литературные Записки“ 1922 г. № 3 стр. 10 (Всеволод Воинов).

39. „Новая Русская Книга“. Берлин. 1922 г. № 4, стр. 4 (Э. Голлербах).

40. „Книга и Революция“ 1922 г. № 5 (17) стр. 20 (Э. Голлербах).

41. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 128 (проф. А. А. Сидоров).

42. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 35.

43. „Книжные знаки русских художников“. П. изд. „Петрополис“. 1922 г. стр, 28, 36, 153.

44. „Жар-Птица“. Берлин. 1922 г. № 9 стр. 22.

45. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 5—6 стр. 64 (Ив. Лазаревский)

46. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 5—6 стр. 65. (Н. Семенов).

ПАВЛОВ И. Н.

1. Отчет О-ва поощрения художеств за 1899 г. стр 10.

2. „Русские Ведомости“ 14 апр. 1910 г.

3. „Голос Москвы“ 31 июля 1911 г.

4. „Огонек“ 21 сент. 1911 г.

5. „Русские Ведомости“ 17 окт. 1911 г. (Россиий) [Абрам Эфрос].

6. „Русское Слово“ 23 ноября 1911 г. (С. Глаголев).

7. „Нива“ 1911 г. № 41.

8. „Русские Ведомости“ 5 февраля 1912 г. (Россиий) [Абрам Эфрос].

9. „Русские Ведомости“ 25 февраля 1912 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
10. „Студия“ 1912 г. № 18 стр. 12 (Д. Варапаев).
11. Отчет Румянцевского Музея за 1913 г. стр, 115.
12. „Аполлон“ 1915 г. № 1 стр. 67.
13. „Утро России“ 15 октября 1915 г. (С. Г.) [Сергей Глаголь].
14. „Раннее Утро“ 9 марта 1915 г. (В. Никольский).
15. „Новое Время“ 15 июля 1915 г. (Ив. Лазаревский).
16. Отчет Румянцевского Музея за 1915 г. стр. 61, 67, 68.
17. „Новое Время“ 15 июля 1916 г. (Ив. Лазаревский)
18. „Русские Ведомости“ 10 ноября 1916 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
19. „Утро России“ 12 июля 1916 г. (С. Г.) [Сергей Глаголь].
20. „Русский Библиофил“ 1916 г. II стр. 88, V стр. 96—97, VII—стр. 94 (П. Д. Эттингер).
21. „Русское Слово“ 2 октября 1916 г. (В. Никольский).
22. „Раннее Утро“ 1916 г. № 26 (Н. Лаврский).
23. „Русское Графическое Искусство“ 1916 г. Вып. I.
24. „Русские Ведомости“ 11 января 1917 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
25. „Наше Время“ 20 мая 1918 г. (Ив. Лазаревский).
26. „Творчество“ 1919 № 8—9, стр. 20.
27. „Творчество“ 1920 г. № 1 стр. 1, 6, 10, 11, 32, 29, 40.
28. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].
29. „Книга и Революция“ 1921 г. № 12 стр. 85—86 (В. Савонько).
30. „Залруга“ 1921 г. № 1 (В. Озерецковский).
31. „Творчество“ 1921 г. № 4—6 (проф. А. А. Сидоров).
32. „ Печать и Революция“ 1921 г. кн. 3 (проф. В. Я. Адарюков).
33. Кабинет гравюр Государственного Румянцевского Музея. Гравюры И. Н. Павлова (1886—1921) Госуд. Изд. М. 1922 г. (Вступительная статья и полный каталог, составленный В. Я. Адарюковым).
34. „Экран“ 1922 г. № 20 стр. 9 (Лев Варшавский).
35. „Казанский Музейный Вестник“ 1922 г. № 1 стр. 181—183. (Н. Корнилов).
36. „Новый Мир“ 1922 г. № 1 стр. 175 (Сергей Городецкий).
37. „Зритель“ 1922 г. № 2 (Н. Георгиевич) (Н. Г. Шебуев).
38. „Книга и Революция“ 1922 г. № 5 (17) стр. 19, 23. (Э. Голлербах).
39. „Книжные знаки русских художников“ П. изд. „Петрополис“. 1922 г. стр. 43, 157.
40. Р. Фрейман „Ex—libris“. Исторический очерк книжного знака. П. Изд. „Время“. 1922 г. стр. 48.

41. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 36.
42. „Новая Русская Книга". Берлин. 1922 г. № 4, стр. 4 (Э. Голлербах).
43. „Печать и Революция" 1922 г. кн. 7, стр. 125. 130 (проф. А. А. Сидоров).
44. „Накануне" литературн. прилож. № 11 (к № 94 г.) 30 июля 1922 г.
45. „Трудовой Дон" 13 августа 1922 г. (А. Мятин).

МАСЮТИН В. Н.

1. „Зеркало" 23 января 1911 г. № 4.
2. „Русские Ведомости" 20 декабря 1909 г. (П. Эттингер).
3. „Столичная Молва" 4 января 1910 г.
4. „Художественная Летопись" 1911 г. № 16 стр. 258.
5. „Русское Слово" 2 февраля 1913 г. (С. Мамонтов).
6. „Утро России" 2 февраля 1913 г. (А. Койранский).
7. „Русские Ведомости" 5 февраля 1913 г. (Росс—ий) [Абрам Эфрос].
8. „Раннее Утро" 5 октября 1913 г. (Ю).
9. „Русское Слово" 13 октября 1913 г. (С. Мамонтов).
10. „Русские Ведомости" 15 октября 1913 г. (Росс—ий) [Абрам Эфрос].
11. „Утро России" 15 октября 1913 г. (К).
12. „Раннее Утро" 28 декабря 1913 г. (Ивановский).
13. „Русские Ведомости" 28 декабря 1913 г. (Росс—ий) [Абрам Эфрос].
14. „Столичная Молва" 27 декабря 1913 г. (С. Глаголь) [С. С. Голоушев].
15. „Утро России" 28 декабря 1913 г. (А. Койранский).
16. „Отчет Румянцевского Музея за 1913 г. стр. 115.
17. „Выставка печатного дела и графики в Лейпциге 1914 г. (каталог) стр. 192—193.
18. „Русские Ведомости" 2 декабря 1914 г.
19. Отчет Румянцевского Музея 1915 г. стр. 67.
20. „Столичная Молва" 12 октября 1915 г. (Грандт).
21. „Русское Слово" 11 октября 1915 г. (С. Р).
22. „Утро России" 11 октября 1915 г.
23. „Раннее Утро" 11 октября 1915 г. (Н. Лаврский).
24. „Русские Ведомости" 22 декабря 1915 г. (Рос—ий) [Абрам Эфрос].
25. „Русский Библиограф" 1916 г. II стр. 88 (П. Эттингер).
26. „Русские Ведомости" 23 янв. 1918 г. (Рос—ий) [Абрам Эфрос].
27. „Власть Народа" 18 января 1918 г. (А. Койранский).
28. „Русские Ведомости" 20 марта 1918 г. (Рос—ий) [Абрам Эфрос].

29. „Русские Ведомости“ 1918 г. № 38.

30. „Власть Народа“ 15 апреля 1918 г.

31. „Понедельник“ 4 июня 1918 г.

32. „Власть Народа“ 8 апреля 1918 г. (П. Эттингер).

33. „Художественная Жизнь“ 1920 г. № 2, стр. 47 (Р. Е.) [П. Эттингер].

34. „Художественная Жизнь“ 1920 г. № 2 (П. Эттингер).

35. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников. А. А. Сидоров].

36. Кабинет гравюр Государственного Румянцевского Музея. Офорты В. Н. Масютина. 1908—1918. М. 1920 (Каталог офортов, составленный художником, со вступительной статьей Н. И. Романова „Творчество В. М. Масютина“, одной гравюрой на дереве и 13 воспроизведениями).

37. „Жизнь Искусства“ 1921 г. № 1, 2 (А. Ларионов).

38. „ Печать и Революция“ 1921 г. кн. 3, стр. 68 (проф. А. А. Сидоров).

39. „Творчество“ 1921 г. № 1—3 стр. 31, (А. А. С.) [А. А. Сидоров]

40. „Экран“ 1922 г. № 22 стр. 8. (Лев Варшавский).

41. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7, стр. 117, 127. (проф. А. А. Сидоров).

42. „Новая Русская Книга“ Берлин. 1922 г., № 4, стр. 4 (Э. Голлербах).

43. Р. Фрейман. „Ex—libris“. Исторический очерк книжного знака. П. Изд. „Время“ 1922 г. стр. 48.

44. „Книга и Революция“ 1922 г. № 5 (17) стр. 21, 22 (Э. Голлербах).

45. „Книжные знаки русских художников“ П. изд. „Петрополис“. 1922 г., стр. 43, 124.

46. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 стр. 35.

47. „The Studio“ 1922 г. № 346 „Some Russian wood engravers“ (P. Ettinger).

48. „Le Livre a l'Estampe“ („La Gravure à l'etranger“) Janvier. 1923. Paris.

ФАВОРСКИЙ В. А.

1. „Москва“ 1918 г. № 1, стр. 6.

2. „Москва“ 1919 г. № 3, стр. 12, 13 (П. Муратов).

3. „Москва“ 1920 г. № 4, стр. 5.

4) „Москва“ 1920 г. № 5, стр. 18.

5) „Творчество“ 1920 г. № 16—12, стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].

6. „Печать и Революция“ 1921 г. кн. 2, стр. 47 (проф. А. А. Сидоров)

7. „Печать и Революция“ 1921 г. кн. 3. стр. 68 (проф. А. А. Сидоров).
8. „Среди коллекционеров“ 1921 г. № 5—6 стр. 87. (В. Блох).
9. „Известия ВЦИК“ 17 июня 1922 г. (Зодчий) [Л. Варшавский].
10. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 10, стр. 49. (В. Адарюков).
11. „Театр и Студия“ 1922 г. № 1—2. стр. 48 (А. Ветров.) [Д. Е. Аркин].
12. „Книжные знаки русских художников“. П. изд. „Петрополис“. 1922 г. стр. 194.
13. П. А. Флоренский. „Мнимости в геометрии“ М. 1922 г. („Пояснение к обложке“) стр. 58—65.
14. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 35.
15. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 126, 128, 130, 134, 138 (проф. А. А. Сидоров).
16. „The Studio“ 1922 г. № 346 стр. 26, 27. „Some Russian wood engravers“ (P. Ettinger).
17. „Le Livre a l'Estampe“ (La Gravure à l'etranger“) Janvier 1923. Paris.
18. „Русское Искусство“ 1923 г. № 1 стр. 37—54 (Абрам Эфрос).
19. „Печать и Революция“ 1923 г. кн. 3. стр. 65—85 (М. И. Фабрикант).

КРАВЧЕНКО А. И.

1. „Студия“ 1912 г. № 15 (Д. Варапаев).
2. „Голос Москвы“ 27 января 1912 г.
3. „Голос Москвы“ 9 ноября 1912 г.
4. „Вечернее Время“ 21 декабря 1912 г.
5. „Жизнь“ 1912 г. (А. Громов).
6. „Обозрение театров“ 11 февраля 1913 г.
7. „Раннее Утро“ 3 февраля 1917 года (Н. Л.).
8. „Русские Ведомости“ 5 февраля 1917 г. (Россций) [Абрам Эфрос].
9. „Русское Слово“ 7 февраля 1917 г. (В. Никольский).
10. „Раннее Утро“ 31 января 1918 г.
11. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 5—6 стр. 86 (В. Блох).
12. „Современник“ 1922 г. № 1 стр. 424 (М. Щ) [М. Щелкунов].
13. „Известия ВЦИК“ 11 июня 1922 г. (С. Г.).
14. „Наш журнал“ 1922 г. № 2 (С. Ф.) [С. Фрид].
15. „Жар-Птица“. Берлин. 1922 г. № 7 стр. 36 (Ф. Б.) [Ф. Г. Берентам].
16. „Известия ВЦИК“ 17 июня 1922 г. (Зодчий) [Л. Варшавский].
17. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 35.

18. „Книжные знаки русских художников". П. изд. „Петрополис" 1922 г. стр. 121.

19. Erste Russische Kunst Austellung. Berlin. 1922. Galerie van Diemen &. C°.

20. „Печать и Революция" 1922 г. кн. 7 стр. 119, 126, 130 (проф. А. А. Сидоров).

21. „Книга и Революция" 1922 г. № 9—10 стр. 99 (В. Савонько).

22. „Среди коллекционеров" 1922 г. № 10 стр. 49 (В. Адарюков).

23. „Вестник Московского Губсоюза" 1922 г. № 11—12 стр. 24—27. (Лев Варшавский).

24. „Москва" 1922 г. № 6 (Всеволод Воинов).

25. „Известия ВЦИК" 13 января 1923 г. (Я. Тугендхольд).

26. „Правда" 13 января 1923 г. (А. А. Сидоров).

ПИСКАРЕВ Н. И.

1. „Вестник Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности" 1918 г. № 2 стр. 13.

2. „Книжные знаки русских художников" II. изд. „Петрополис" 1922 г. стр. 169.

3. „Книга и Революция" 1922 г. № 5 (17) стр. 23 (Э. Голлербах).

4. „Печать и Революция" 1922 г. кн. 7 стр. 128 (проф. А. А. Сидоров).

ПАВЛИНОВ П. Я.

1. „Москва" 1918 г. № 1 стр. 2.

2. „Творчество" 1919 г. № 4—5 стр. 10.

3. „Творчество" 1919 г. № 6—7 стр. 11.

4. „Москва" 1920 г. № 5 стр. 20 (Р. Е.) [П. Эттингер].

5. „Творчество" 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].

6. В. Я. Адарюков. „Русский Книжный Знак". М. 1922 г. стр. 35.

7. „Книжные знаки русских художников". П. изд. „Петрополис". 1922 г. стр. 154.

8. „Книга и Революция" 1922 г. № 5 (17). стр. 23. (Э. Голлербах).

9. „Среди коллекционеров" 1922 г. № 5—6 стр. 87 (В. Блох).

10. „Москва" 1922 г. № 6.

11. „Печать и Революция" 1922 г. кн. 7 стр. 119, 126, 136, 138. (проф. А. А. Сидоров).

12. „The Studio“ 1922 г. № 346 стр. 26, 27.
„Some Russian wood engravers“ (P. Ettinger).
13. „Le Livre a l'Estampe“ („La Gravure à l'etranger“) Janvier 1923. Paris.

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

1. „Москва“ 1918 г. № 1.
2. „Творчество“ 1919 г. № 10—11 стр. 42 (А. Сидоров).
3. „Москва“ 1920 г. № 5 стр. 20 (Р. Е.) [П. Эттингер.]
4. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 45 (Д. И. М., А. А. С.) [Д. И. Мельников, А. А. Сидоров].
5. „Москва“ 1922 г. № 6 стр. 6.
6. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 35.
7. Книжные знаки русских художников. II. изд. „Петрополис“ 1922 г. стр. 40, 122.
8. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 10 стр. 49 (В. Адарюков).
9. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7, стр. 126, 139 (проф. А. А. Сидоров).
10. Erste Russische Kunst Austellung. Berlin. 1922. Galerie van Diemen & C°.

УСАЧЕВ А. И.

1. „Творчество“ 1920 г. № 11—12.
2. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 5—6 стр. 87 (В. Блох).
3. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 35.
4. „Среди коллекционеров“ 1922 г. № 10, стр. 49 (В. Адарюков).
5. „Книжные знаки русских художников“ II. изд. „Петрополис“, 1922 г. стр. 190.
6. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 128 (проф. А. А. Сидоров).
7. Erste Russische Kunst Ausstellung. Berlin. 1922 г. Galerie van Diemen & C°.

ЯКИМЧЕНКО А. Г.

1. „Paris Journal“ 18 марта 1910 г. (Salmon).
2. „Journal des Debats“ 19 марта 1911 г. (Sarradin).
3. „Journal de Telegramme“ 6 мая 1911 г.
„L'Exposition de independants“
4. „Courrier fransais“ 14 мая 1911 г. (Kahn).

5. „Утро России“ 29 ноября 1911 г. (А. К.) [А. Койранский].
6. „Утро России“ 31 января 1912 г. (А. К.) [А. Койранский].
7. „Рампа и Жизнь“ 12 февраля 1912 г.
8. „Paris Journal“ 20 апреля 1912 г. (Salmon).
9. „Раннее Утро“ 12 октября 1912 г.
10. „Утро России“ 16 ноября 1912 г. (А. Койранский).
11. „Театр“ 18 ноября 1912 г.
12. „Голос Москвы“ 25 ноября 1912 г.
13. „Московская газета“ 25 марта 1913 г. (Ф. М.).
14. „Русское Слово 15 октября 1913 г. (Серг. Мамонтов).
15. „Русское Слово“ 25 апреля 1914 г. (Серг. Мамонтов).
16. „Рампа“ 15 марта 1915 г. (В. Иванов).
17. „Русские Ведомости“ 11 марта 1916 г. (Я. Тугендхольд).
18. „Русское Графическое Искусство“ 1916 г. Вып. I.
19. „Творчество“ 1919 г. № 8—9, стр. 1, 9.
20. „Творчество“ 1919 г. № 12 стр. 3, 11, 30.
21. „Творчество“ 1920 г. № 11—12 стр. 19.
22. „Задруга“ 1921 № 1 стр. 8 (В. Озерецковский).
23. В. Я. Адарюков. Русский книжный знак. М. 1922 г. стр. 64.
24. „Вестник Московского Губсоюза“ 1922 г. № 9—10 стр. 41, 42 (Лев Варшавский).
25. „Вестник Московского губсоюза“ 1922 г. № 11—12 стр. 24 (Лев Варшавский).
26. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 128, 130 (проф. А. А Сидоров).

ГЕРАСИМОВ С. В.

1. „Творчество“ 1920 г. № 2—4 стр. 25.
2. „Творчество“ 1921 г. № 4—6 стр. 59 (Д. Мельников).
3. „Творчество“ 1921 г. № 4—6 стр. 65 (Д. М.) [Д. Мельников].
4. „Экран“ 1922 г. № 32 (И. Ш.) [И. Швальбе].
5. „Маковец“ 1922 г. № 1 стр. 21.
6. „Маковец“ 1922 г. № 2 стр. 13.
7. „Экран“ 1922 г. № 31. стр. 8 (А. Ветров) [Д. Е. Аркин].
8. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7, стр. 128, 130, 138 (проф. А.А. Сидоров).
9. „Вестник Московского Губсоюза 1922 г. № 9—10 стр. 43, 44 (Лев Варшавский).

10. „Вестник Московского Губсоюза“ 1922 г. № 11—12 стр. 27 (Лев Варшавский).

11. „Правда“ 19 января 1923 г, (А. А. Сидоров).

12. „Город и Деревня“ 1923 г. № 1 стр. 12—14 (Лев Варшавский)

13. „Накануне“ 27 марта 1923 г. (Лев Варшавский).

ЧЕРНЫШЕВ Н. М.

1. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 131 (проф. А. А. Сидоров).

2. „Экран“ 1922 г. № 32 (И. Ш.) [И. Швальбе].

3. В. Я. Адарюков. Русский Книжный Знак. М. 1922 г. стр. 37.

4. „Ма́ковец“ журнал искусств. М. 1922 г. № 1, стр. 10.

5. „Ма́ковец“ журнал искусств. М. 1922 г. № 2, стр. 19.

6. „Правда“ 19 января 1923 г. (А. А. Сидоров).

7. „Накануне“ 27 марта 1923 г. (Лев Варшавский).

СОКОЛОВ И. А.

1. „Творчество“ 1919 г. № 12 стр. 20.

2. „Творчество“ 1920 г. № 2—4 стр. 8.

3. „Творчество“ 1920 г. № 5—6 стр. 17.

4. „Творчество“ 1920 г. № 7—10 стр. 45 (А. А. С.) [А. А. Сидоров].

5. Erste Russische Künst Austellung Berlin. 1921. Galerie van Diemen & C.

6. „Вестник Московского губсоюза“ 1922 г. № 11—12 стр. 27 (Лев Варшавский).

7. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7, стр. 136 (проф. А. А. Сидоров)

СОКОЛОВ В. И.

1. Музей Академии Художеств. Русская живопись 1915 г. стр. XIII.

2. С. Глаголь. Сергиев-Посад. Автолитографии 1916—1917 г. стр. 2.

3. Каталог художественных произведений Городской галлереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 27. М. 1917 г. стр. 113.

4. Там же стр. 268.

5. „Творчество“ 1919 г. № 8—9 стр. 20.

6. „Творчество“ 1919 г. № 12 стр. 12.

7. „Творчество“ 1920 г. № 7—10 стр. 20.

8. „Казанский Библиофил“ 1921 г. № 2 (П. М. Дульский).

9. П. М. Дульский. В. И. Соколов. Казань. 1921 г.

10. В. Я. Адарюков. Автолитографии Владимира Ивановича Соколова. Москва 1922 г. (вступительная статья к альбомам „Старая Москва“ и „Уголки Сергиева Посада“ в изд. „Книгопечатник“).

11. „Кооперативное Дело“ 12 апреля 1922 г. (Лев Варшавский).

12. „Литературные Записки“ 1922 г. № 3 стр. 10, 11 (Всеволод Воинов).

13. „Город и Деревня“. 1923 г. № 1 стр. 12—14 (Лев Варшавский).

КОЛЕСНИКОВ С. М.

1. „Солнце России“ 1916 г. № 313 (7).

2. „Творчество“ 1919 г. № 10 - 11 стр. 4, 9, 17, 25.

3. „Творчество“ 1921 г. № 4—6 стр. 65 (Д. М.) [Д. Мельников].

4. „Печать и Революция“ 1922 г. кн. 7 стр. 124 (проф. А. А. Сидоров).

5. Erste Russische Kunst Austellung. Berlin. 1922 г. Galerie van Diemen & C.

П. Павлинов. Дуэль Пушкина.
(Гравюра на дереве).

ПЕРЕЧЕНЬ ГРАВЮР:

ФАЛИЛЕЕВ В. Д.

		стр.
„Вечер“	гравюра на линолеуме	13
„Фиакр	„ „ дереве	12 21
„На Волге“	„ „ линолеуме	35
„Деревенский мотив“	„ „ „	45
„Портрет жены художника“	„ „ „	47
„На Капри“	„ „ „	49
„Петербург“ (из серии „Дожди“)	„ „	51
„В Венеции“	„ „ „	53
Концовка из альбома „Италия“		56

ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.

„Сенатская площадь в Петербурге“	гравюра на дереве	59
„Набережная (Петербург)“	„ „ „	61
„Беседка в Павловске“	„ „ „	63
„Биржа (Петербург)“	„ „ „	66

ПАВЛОВ И. Н.

„Пейзаж“ гравюра на дереве 42
„Древний городок“ гравюра на линолеуме 69
„Ex—libris“ (Н. И. Зиминой) „ дереве 71
„Уголок Новодевичьего Монастыря“ гравюра на линолеуме 73
Из серии „Московские дворики“ „ „ дереве 75
Герцен „ „ „ „ „ 77
Данте „ „ 79
Из серии „Московские дворики“ „ „ „ 81
Из серии „Старая Москва“ „ „ 84

МАСЮТИН В. Н.

Заставка к роману художника „Дни творения“ гравюра на дереве 87
Автопортрет „ „ „ 89
Из иллюстрации художника к его роману „Дни Творения“ гравюра на дереве 91
Из иллюстрации художника к его роману „Дни Творения“ (портрет Charles Antoine Dubois) гравюра на дереве 93
Достоевский „ „ „ 95
Иллюстрация с обложки к роману художника „Дни Творения“ гравюра на дереве 98
Из серии „Женщина, вино и карты“ „ „ „ 131

ФАВОРСКИЙ В. А.

Из иллюстраций к комедии „Кофейня“ П. П. Муратова гравюра на дереве 101
Nature—morte „ „ „ 103
Обложка к „Озорным сказкам“ Бальзака гравюра на дереве 105
Из иллюстрации к комедии „Кофейня“ П. П. Муратова гравюра на дереве 119
Иллюстрация к обложке (к собранию стихов К. Бородаевского). 120

КРАВЧЕНКО А. И.

„У эстета (40-е годы)“ гравюра на дереве 9
„Городок (40-е годы)“ „ „ „ 109
„Ex—libris“ (Казимира Пикарского). „ „ „ 111

„Ex—libris“ (А. А. Сидорова) гравюра на дереве 113
Заглавная буква к рассказу Анатоль Франса „Рассуждения Аббата Жирома Куаньяра гравюра на дереве 128
Концовка „ „ „ 155
„В библиотеке в (40-е годы)“ „ „ „ 156

ПИСКАРЕВ Н. И.

Из иллюстраций к пьесе А. В. Луначарского „Освобожденный Дон-Кихот“ гравюра на дереве 121
Из иллюстраций к пьесе А. В. Луначарского „Освобожденный Дон-Кихот“ гравюра на дереве 125

ПАВЛИНОВ П. Я.

Портрет Э. Т. А. Гофмана гравюра на дереве 147
„Дуэль Пушкина“ „ „ „ 171

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

„Пейзаж“ гравюра на дереве 29
„Портрет“ „ „ „ 39
„Кремль“ „ „ „ 149

УСАЧЕВ А. И.

Обложка к серии „Старая Москва“ гравюра на дереве 25
„Румянцевский Музей“ „ „ „ 123
„Ex—libris (К. Кунавиной) „ „ „ 127

ЯКИМЧЕНКО А. Г.

„Постройка моста“ гравюра на линолеуме 15
Из серии „Город“ „ „ „ 133
Из серии „Город“ „ „ „ 139

ГЕРАСИМОВ С. В.

Из серии „Мужики“ гравюра на линолеуме 135

ЧЕРНЫШЕВ Н. М.

„Клития“ гравюра на линолеуме 143

СОКОЛОВ И. А.

„Уголок комнаты“ гравюра на линолеуме 23
Из серии „Улица“ „ „ „ 32
„Сбор картофеля“ „ „ „ 37
„Нищенка“ „ „ „ 141

СОКОЛОВ В. И.

Из серии „Уголки Сергиева-Посада“ гравюра на линолеуме 18
Из серии „Уголки Сергиева-Посада“ „ „ „ 116

КОЛЕСНИКОВ С. М.

„В Монголии“ гравюра на линолеуме 11
„Этюд“ „ „ „ 151
Из серии „Балет“ „ „ „ 153
Концовка из серии „Балет“ „ „ „ 169
Концовка из альбома „Монгольские этюды“ „ „ „ 174

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	стр.
Современная гравюра и книга.	7
Исторические предпосылки.	19
Современная ксилография и линогравюра.	33
Фалилеев.	43
Остроумова-Лебедева.	57
Ив. Павлов.	67
Масютин.	85
Колоритная гравюра (Фаворский, Кравченко).	99
Школа колористов—граверов (Пискарев. Павлинов. Купреянов. Усачев).	117
Живописцы и линогравюра (Якимченко. Герасимов. Чернышев. Илья Соколов. Владимир Соколов. Сергей Колесников).	129
Библиография.	155
Перечень гравюр.	

15—
6665/кн55
Mar. 36
15 p.

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
РУССКО-ГЕРМАНСКОЕ ОБЩЕСТВО „КНИГА“
ЦЕНТРАЛЬНОЕ РОССИЙСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
МОСКВА, КУЗНЕЦКИЙ МОСТ, 12.

„KNIGA“ BUCH-UND LEHRMITTEL-GESELLSCHAFT m. b. H.
MOSKAU—BERLIN—LEIPZIG.